



المقومات الجمالية للتعبير الشعبى

تأليف

د. نبيلة ابراهيم



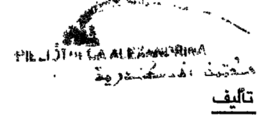
الهيئة العامة
لقصور الثقافة



٦

مكتبة
الدراسات الشعبية

المقومات الجمالية للتعبير الشعبى



تأليف

د. نبيلة ابراهيم

يونيو ١٩٩٦ .

★ موتيفة الوسط :
«عنتر وعبلة» من الفن الشعبى التونسى

★ تصميم الغلاف :
للفنان محمد بغدادى

مكتبة الدراسات الشعبية

شهرية

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

المشرف العام

خيرى شلبى

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

محمد عيد ابراهيم

سكرتير التحرير

محمود خير الله

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالى

١٦ شارع أمين سامى

القصر العينى - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

هـــذا الكتـــاب
ســلك الأستاذ الدكتــور
رمـــزى زكـــى بطـــرس

هذا الكتاب

المقومات الجمالية للتعبير الشعبي

الدكتورة نبيلة ابراهيم غنية عن التعريف، ليس فحسب باعتبارها أستاذ للأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة بل باعتبارها - إلى ذلك - أحد الرواد المهمين فى مجال الدراسات الشعبية.

فمنذ سنوات طويلة والدكتورة نبيلة إبراهيم تواصل نشاطها فى مجال الدراسات الشعبية بنشاط ملحوظ أتاح لها فرصة اختراق أسوار الجامعة حيث الدراسات والأبحاث الأكاديمية، إلى الساحة الثقافية العامة حيث الكاتب يخاطب جميع الأفهام من جميع المستويات من أجل توصل قيمة علمية.

لقد أصبح القارىء العادى يعرف الدكتورة نبيلة ابراهيم عبر كتاباتها الكثيرة المتنوعة سواء فى الدوريات الثقافية العربية أو المجلات أو الصحف السيارة، وأصبح كتابها عن أشكال التعبير فى الأدب الشعبى كتابا شعبيا، وأما ترجمتها لكتاب فريزر (الفولكلور فى العهد القديم) فلا نظن أن مكتبة مثقف من المثقفين تخلو منها، ولابد من الإعتراف أنها ترجمة بديعة على درجة عالية من الكفاءة لكتاب صعب وشديد الحساسية، وكانت الدكتورة نبيلة من البراعة والمرونة والاستنارة بحيث أحسنت التعامل مع مفردات هذا الكتاب

ومصطلحاته وأفكاره المعلنة والمستترة.

وسعدنا أن الدكتورة **نبيلة ابراهيم** قد استجابت لدعوتنا حينما طلبنا منها إمداد هذه السلسلة بكتاب لم يسبق نشره، وكان لسرعة استجابتها صدى طيبا يؤكد إعجابها بهذه السلسلة وتدعيمها.

وهذا الكتاب هو مجموعة منتقاة من عديد الدراسات والأبحاث التى كتبتها الدكتورة **نبيلة ابراهيم** ونشرتها فى أهم الدوريات الثقافية العربية، وهى عن الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى.. خصوصيات الإبداع الشعبى.. عالمية التعبير الشعبى.. الإنسان والزمن فى التراث الشعبى.. ثم تتجه فى الدراسة الأخيرة نحو مفهوم أشمل للشعبية فتقدم دراسة عن شعبية كل من الشاعرين الكبيرين **أحمد شوقى وحافظ ابراهيم.**

وهى بذلك تتفق مع خطة السلسلة فى توسيع مفهوم الشعبية بالنسبة للدراسات ، فإذا كانت الدراسات الشعبية قد ارتبطت على مدى سنوات طويلة بالفولكلور المتمثل فى الغناء والبكائيات والحواديت والأساطير والسير الشعبية والعادات والتقاليد وما الى ذلك من شعبيات تتسم بالفن الشعبى ، فإن مفهوم الشعبية يجب أن يتسع ليشمل كل نشاط القريحة الشعبية من تمثيل ورقص ورسوم وبعض الحرف القائمة على الفن كشغل الفخاريات والنقش على المعادن والفضيات وما الي ذلك. كل هذه الفنون يجب أن تخضع للدراسة.

إن كتاب (المقومات الجمالية للتعبير الشعبى) يعتبر إضافة مهمة

لكتابات الدكتورة نبيلة من ناحية، وللدراسات الشعبية عموما من ناحية أخرى، سيما وأنها تحرث في أرض خصيبة لا تزال بكرا. وهى دراسات مفيدة جدا للقارىء العام، إنها تبصره بكثير من الحقائق التى تلقى الضوء على الشخصية القومية وتساعد على فهمها.

خيرى شلبى

الفصل الأول

الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى

-١-

لما وجد الانسان نفسه، منذ أن قدر له أن يعيش على الأرض، محصورا فى عالمه المحدود، وأن ما حوله فضاء مطلق، وما تحته عمق لا حدود له، وما كان الكثير من مظاهر الطبيعة غير معد وجاهز للفهم، كان لابد له، لكى يقتنع بسر وجوده فى الحياة، من أن يخلق بفكره وشعوره عالما تقترب فيه الأشياء المعلومة من الأشياء المجهولة وتتعانق فى وحدة من العلاقات. فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذى لا يسمح باجتماعها فإن الفكر الإنسانى قادر على أن يجمعها فى نسيج من العلاقات الذهنية والروحية.

ومن هنا كانت الوفرة الهائلة من الرموز التى صنعها الفكر الإنسانى الجمعى، ليفسر بها طبيعة الوجود الخفى وعلاقته بالوجود المرئى. وحتى يصل الانسان الى ذلك التكوين التصورى، حيث تتشابك الأشياء القريبة والبعيدة، والحقيقية والمصنوعة، ويتداخل بعضها فى بعض، كان عليه أن يمر بمستويات من الإدراك يتصاعد فيها الوعى من الحسي إلى المطلق، فهو يبدأ بمعايشة تجاربه الفريدة فى الحياة مع الطبيعة الجامدة والحية، والساكنة والمتحركة، والصامتة والمصدرة لأصوات مبهمة. وفضلا عن هذا فهو يرى الطبيعى فى أبعاد متعددة، يراه ممتدا الى أعلى حيث السماء وأعالى الجبال، ويراه ممتدا الى أسفل حيث يدفن الموتى، أو حيث تختبىء

بعض الكائنات، أو حيث تختبيء البذرة لتنمو في شكل نبات فارع، أو يراه ممتدا في أعماق البحار بعوالمها الخفية أو يراه في عمق الكهوف التي تغريه باكتشاف خباياها.

ولم يكن الانسان يعيش بفكره مع المكان في حد ذاته فحسب، بل كان يعيش فيه أحداثه التي كانت تفاجئه في كل حين من مصادرها المعلومة والمجهولة، فالمطر والرعد والبرق أحداث تأتيه من عالمه الفوقي، والميلاد والمرض والموت أحداث لا يعرف أسبابها ومسبباتها. هذا فضلا عما يعيشه من صراع المتناقضات بين الموت والحياة، والخصب والجدب، والفيضان والتحاريق، والنور والظلمة.

ولم يكن من الممكن أن يقف الانسان سلبيا بفكره إزاء هذه المظاهر المثيرة والغريبة، فقد خلق قادرا علي التفكير المتحرك فيما حوله. إن مركز التفكير يقع بداخله، والعالم من حوله يتحرك، ولا مفر له، لكي يشعر بالطمأنينة من أن يجمع الأشتات في وحدات فكرية مؤتلفة وهذه هي المرحلة الثانية للإدراك.

وليس من الضروري بالنسبة للفكر الجمعي أن تجتمع الأشياء على أساس عقلاني بل يكفي أن تقوم على أساس ذهني وشعوري يثير الأفكار التي تهتدي إلى تعليل ما للظواهر الكونية وطريقة تكيف الانسان معها لصالحه. ومهما تكن درجة العقلانية في هذه التعليلات، فهي تحتوي على المعنى الغائب الذي يحاول الانسان أن يستحضره في كليته وضبابيته المكثفة.

حتى إذا ما استقر الإنسان على تصور يريحه من دواعي القلق،

واطمأن إليه جمع من الأشياء المتناثرة أشياء بعينها ليضعها فى نظام فكرى محدد، وذلك بعد أن يسمى هذه الأشياء بمسمياتها، التى تكشف عن كنهها ووضعها الكونى. وعندئذ يتحول الشىء الحسى إلى مغزى روحانى متعديا بذلك خصائصه الحسية المحدودة.

وتتمثل المرحلة الإدراكية التالية فى رحلة تصاعد الوعى عندما تجتمع الأشياء المسماة بأسمائها فى اطار حدث فريد وقع في الزمن الأولى المقدس الذى تحددت فيه الأشياء لتفصل الدينى عن الدنيوى من ناحية، وتربط بينهما فى رباط أزلى محتم من ناحية أخرى. وهذا الحدث ينبغى أن يؤدى فى شكل طقوس، أو يعاد أداؤه فى مناسبات دورية، لأنه يذكر الإنسان بالانبثاقة الأولى، وبالرباط الدينى الذى ربطه بالقوى الخفية المتحكمة فى شئون حياته والمسيرة لها.

والأشياء التى انتزعها الانسان ذات يوم من الطبيعة أو شكّلها بخياله وسماها بمسمياتها هى الرموز التى تقوم بوظيفة وسائطية بين المعرفى والكونى، أى بين داخل الانسان وخارجه. وبقدر ما يكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية، يظل الرمز مسدلا على هذه الحقائق غطاء شفافا ليكشف أشياء ويخفى أشياء وهذه هى الطبيعة السحرية للرمز، التى نود أن نستكشفها فى التعبير الجمعي والشعبي، ولكننا قبل أن نصل إلى ذلك نحاول أن نحصرخصوصيات الرمز، لأن هذا يساعدنا على رؤية الرمز موظفا فى أشكال التعبير الشعبى المختلفة، وتنحصر خصوصيات الرمز فيما يلى:

أولا : إن الرمز هو المحصلة النهائية لتحول الظاهرة إلى فكرة

والفكرة إلى تشكيل تصويرى يحس، لأنه فى إطار هذا التشكيل التصويرى تتحرك الأشياء وتتحاور وتتداخل، والرمز ينتزع من الطبيعة ولكنه من الممكن أن يكون مصنوعا من بنات الفكر الإنسانى وخياله.

ثانيا: عندما يكون الرمز ممثلا للظواهر الكونية التى بهرت الإنسان ذات يوم وشغلته إلى درجة القلق، ولم يشعر بالارتياح إلا بعد أن اهتدى بتصوره إلى أن يحيل هذه الظاهرة إلى حدث تؤدى فيه الرموز دورها، وبتعبير آخر عندما يختزل الإنسان مشاعره وانفعالاته بالأحداث الكونية فى شكل رموز، تصبح دلالات هذه الرموز مكثفة للغاية، بحيث يصعب أن تستبدل بها لغة شارحة. وكأن الرمز يتعمد أن يحصن نفسه ضد عمليات التفكيك التى قد تنتهى به الى المسخ ولهذا يظل للرمز، مهما خلع عليه من تفسير وتأويل طابعه الكهنوتى المغلف بالغموض(١).

ثالثا: تمتد الرموز الراسخة فى ضمير الانسان الى أعمق أعماق التاريخ البشرى فالإنسان خلق صانعا للرمز وقد وظف هذه الخاصية عنده منذ أن قدر له أن يمارس حياته فى الأرض. وقد توارثت الأجناس البشرية رموزها وهى ما تزال تستخدم بعضها على الأقل، بخاصة الرموز المرتبطة بأشياء محسوسة، فى ممارساتها، مع انفصال هذه الرموز عما كان يربطها بطقسها الأول، ومع غياب دلالتها الأولى، فرمز القدم، على سبيل المثال، الذى يوظف لدرء مفعول العين الحاسدة، لا تدرك علاقته بوظيفته إلا على سبيل التأويل

وإن استمر حضوره فى ضمير الجماعة، وفى حين أن رمز الملح، وهو قديم كذلك، بسبب خاصيته المعروفة فى منع فساد الأشياء، يظل أكثر وضوحا فى ارتباطه بالطقس الذى يمارس فيه، فالملح يرش على العروس ليلة زفافها، والملح يرش كذلك فى أرجاء البيت كافة ليلة الاحتفال بسبوع الطفل، والملح يلقى فى البخور ليحدث فرقعة تماثل فرقعة العين الحاسدة، وهكذا يجاوز الملح وظيفته العادية الى وظيفة مجازية، وهى إفساد عمل القوى الشريرة، وعلى رأسها العين الحاسدة، على ألا يصل الطقس الى غايته المرجوة، وهى الوفرة والرخاء.

رابعا: لا يقوم الرمز بوظيفته الفعالة إلا عندما تشترك معه رموز أخرى فى أداء حدث ما، سواء كانت هذه الرموز قولا أو فعلا، أو قولا وفعلا معا، على نحو يؤكد إدراك الإنسان لتداخل الظواهر الطبيعية، ثم إدراكه أن الطبيعة لا تستمر فى علاقتها الطيبة معه إلا إذا كان الرمز فعالا على نحو متصل.

لقد كان العرب إذا اشتد عليهم الجدب، واحتاجوا إلى الأمطار، يجمعون بقراً معلقة فى أذنابها وعراقيبها السلع والعشر، وهما نوعان من الأشجار خشبهما شديد الاحتراق، ويصعدون بها الى جبل وعر، ويشعلون فيها النار، ويضجون بالدعاء والتضرع، وكانوا يرون ذلك من الأسباب المتوصل بها الى نزول الغيث(٢) ويعلق الألوسي على ذلك بقوله: إنما يضرمون النار فى أذناب البقر تفاؤلا للبرق بالنار، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات(٣).

فنحن هنا إزاء حدث تؤدى فيه الرموز دورا يهدف الى الوصول الى التأثير السحرى على ظواهر الطبيعة، فالبقرة هنا ترمز للسحب، كما أن النار ترمز الى البرق، وقد تداخل الرمزان أحدهما مع الآخر على نحو ما تتداخل الظواهر فى الطبيعة. فإذا أضفنا الى ذلك أن أداء الطقس فى حد ذاته رمز يحتاج كذلك إلى تفسير، أدركنا كيف أن العملية الرمزية تجمع بين الرموز فى حدث موحد.

ونلاحظ هنا شيئا آخر، هو أن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة إكتمال فيما بينهما، فليست هناك علاقة بين البقرة والسحب، كما أنه ليست هناك علاقة بين النار والبرق، اللهم إلا فى بريق الضوء الصادر عن كل منهما. فالعلاقة إذن افتراضية وتعسفية. ولكن حيث أن البقرة والنار رمزان قديمان. فإنهما يقفزان فى عقل الإنسان من رصيد الذاكرة ليؤديا دورهما فى تكافؤ تام، فى لحظة إدراك العلاقات بين الأشياء. ولهذا فمن الممكن أن تدخل البقرة والنار فى علاقات أخرى مع أشياء أخرى فى مجال فكرى آخر. وكل هذا يؤكد أن خلق الرموز ليس مبنيا على الوهم، بل على الإدراك الواعى بحقيقة ما تثبته الرموز من أفكار.

خامسا: لا يكون للرموز فعالية إلا إذا دخلت فى السياق اللغوى. يقول **فون هومبولت** فى معرض الكلام عن اللغة بوصفها تعبيرا عن الفكر: إن الإنسان يعيش أساسا مع الأشياء فى عالمه المحسوس فهذه الأشياء هى الوسيط بين مدركاته والكون. وبقدر ما تتحدد الأشياء فى اللغة تتحدد مدركاته(٤).

فالإنسان يغزل اللغة من نسيج وجوده، وهو ينفخ فيها من روحه، وعندئذ ترسم اللغة حولها هالة من السحر الذى يظل يأسر الإنسان بداخله إلى أن تنشأ لغة فى سياق آخر، أى عندما ينتقل الإنسان الى فكر آخر. ومع تطور اللغة وتعقيدها يزداد الرمز تعقيدا وغموضا.

فالإنسان فى البداية كان يعيش التجارب الجزئية، حيث يسمى كل شىء باسمه. وفى هذا المجال الفكرى كان كل إله مرتبطا بجزئية التجربة لا بكليتها فهناك إله الخمر، وإله الجمال وإله الغضب، وإله الرعد..إلخ. ولما كان هذا غير كاف للتعبير عن الإحساس بكلية الحياة، انتقل الانسان بالآلهة إلى مستوى آخر من التعبير حيث شخصها وأدخلها فى صراع مع بعضها البعض، وجعلها تتحاور. وعندئذ دبت الحياة فى الرموز، إذ أصبح كل شىء نابعا من الكل وموجها الى الكل.

وإذا كانت الأشياء قد استنفذت نشاط الانسان ذات يوم، فإنه يعود، بفضل اللغة فينفصل تدريجيا عن الأشياء، ويعيش فى اللغة التى أصبحت مستودع رموزه ومشاعره وأفكاره، ومن هنا كان خلود النصوص القديمة، التى تركت علامات بارزة على تأكيد الإنسان لوجوده الفكرى، وصارت شاهدا على إصراره على أن يتحرر من المعرفة الناقصة التى حصل عليها من قبل، بالوصول إلى المعرفة الكلية التى توصل إليها من بعد(٥).

سادسا: استكمالا لهذه الخصوصيات، هناك شروط ثلاثة ينبغى أن تتوافر فى الرمز حتى تميزه عما يمكن أن يلتبس به. وهذه

الشروط هي:

١- أن يكون الدافع وراء الرمز تأمليا وليس نفعيا. وبناء على ذلك فإن إشارة المرور لا تعد رمزا لأن دافعها نفعي.

٢- ألا تقوم العلاقة بين الرمز ومعناه على أساس المشابهة التامة، كما لا تقوم على العلاقة السببية، بل تقوم العلاقة بينهما على أساس التأويل أو التفسير وفي هذه الحالة لا يكون المعنى بديلا للرمز، بل إضافة إليه، وامتدادا بوظيفته، وبناء على ذلك فإن الخريطة التي تمثل الكرة الأرضية أو جزءا منها لا تعد رمزا، لأنها تقوم على المشابهة كما أن السحب الدكناء لا تعد رمزا لسقوط المطر لأن العلاقة بين السحب وسقوط المطر علاقة سببية.

٣- إن الرمز لابد أن يتمتع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة، قبل أن يصطلح عليه بوضعه رمزا، وقبل أن يؤدي وظيفته الرمزية(٦).

وعلى الرغم من انتفاء السببية والمشابهة والنفعية عن الرمز، يظل الشيء في حالة إئتلاف مع مدلوله، إذلابد أن يكون هناك في الشيء ما يثير فكر الانسان ويحيله إلى الكوني والميتافيزيقي فصوت البومة ونعيب الغراب لم يتحولا إلى رمز إلا بعد أن أصبح هذان الصوتان جزءا من بنية وعي الإنسان للكون فهذا الوعي هو الذي ثبت المعنى الذي خلع على الصوتين وهو الدافع وراء الإحساس بشؤمهما.

-٢-

ونود الآن أن نقدم بعض نماذج من تشكيلات الرموز التي

استقرت فى العقل الجمعى ابتداء من الأسطورة المخزون الأساسى الأول للرموز، ثم نواصل تقديم الرموز فى صيغها المحولة فى التعبير الشعبى الحى.

ولسنا فى هذا المجال بصدد دراسة مستقصية للرموز الأسطورية فهذا موضوع يحتاج إلى بحث مستقل، وإذا كان من الضرورى عند الحديث عن الرمز فى التعبير الشعبى أن نبدأ من الأسطورة، فإننا نؤكد بذلك أن بذور التعبير الشعبى ليست وليدة عصرها، بل هى متجذرة فى أعماق التاريخ البشرى وظلت راسخة فى ضمير الفكر البشرى فى العصور الوسطى، وما تزال متأصلة فيه حتى اليوم.

ولهذا الغرض نكتفى باقتطاع مقتطف من أسطورة الخلق الفرعونية المعقدة. وكما هو معروف، كانت هذه الأسطورة تخدم هدفين، الأول أن تصور الخطوات التى تم تنظيم الكون وفقا لها، والتى انتهت بالانتصار النهائى لحورس وقيام الملكية الفرعونية. أما الهدف الثانى الذى لم يفهم إلا تدريجيا فهو توفير سلسلة من الرموز التى تصف أصل الوعى وتطوره. لقد انبثق الهدف الأول من نظرية الملكية المقدسة وخرج الثانى من عقيدة الروح(٧) وتسرد أسطورة التكوين هكذا:

كانت المياه الأزلية العنصر الرئيسى فى أساطير خلق العالم المصرية. وتفترض جميع أساطير الخلق وجود لجة من المياه الأزلية سابقة لظهور المخلوقات. وكانت تمتد إلى ما لا نهاية فى جميع

الاتجاهات. ولكنها لم تكن بالبحر، إذ إن للبحر سطحا، بينما كانت تلك المياه القديمة تمتد إلى أعلى مثلما تمتد إلى أسفل، وتخلو من الهواء، ويسودها العماء، وكل ما بها ظلام لا شكل له ولا صورة(٨).

وكان للخروج من المياه الأزلية أربعة مظاهر، وهى انبثاق الضوء والحياة والأرض والوعى(٩) وفى البدء كان أتوم وحيدا فى الكون. لم يكن إلها فحسب، بل كل المخلوقات التى سيقدر لها الوجود. ثم شرع أتوم فى الخلق من خلال عمليتى الاستمناء والقذف الرمزيين، فكان مولد شو، أى الفضاء أو الفراغ المضىء فى قلب الظلام الأزلى. ويمثل شو النور والهواء كليهما، والحياة الجلية باعتباره ابنا للإله. وهو يفصل السماء عن الأرض لكونه النور، ويحمل قبة السماء بوصفه الهواء(١٠). وهذه المرحلة الأولى تمثل الفجر الأول لبدء الخليقة. وتنتهى هذه المرحلة بارتفاع الشمس من المياه، وهو ما يرمز إليه بصورة طفل رضيع يضع إصبعه فى فمه.

ثم تأتى المرحلة التالية لذلك وتمثل الحركة التلقائية إلى أعلى، ويرمز لها بثعبان منتصب، أو زهرة تخرج من المياه وتتفتح براعمها لتميط اللثام عن أول ضوء، وتعنى الأرض انبثاق التل الأزلى، أو الموطن الأزلى، أو العرش الأزلى، حاملا معه منشأ النظام والإرادة إذ إن مفهوم عالم الأحياء ينطوى على وجود العقل والإرادة وسيطرة المرء على ذاته(١١).

ومع مرور الزمن تتعدد الرموز وتتنوع، وعندئذ يمكن تصنيفها فى مجموعات ذات دلالات محددة، فإذا كان شو قد خرج من المياه

الأزلية وخرج معه الضياء من قلب الظلام فإن حشرة الجعران تمثل رمزا آخر لهذه الفكرة مع تشكيل جديد. فالجعران حشرة اعتادت أن تضع بيضها فى كرة من الروث ثم تدحرجها على الرمال، لذا أصبح الجعران رمزا للإله عندما جاء إلى الوجود، وللشمس المشرقة بما تمثله من إعادة يومية للخلق(١٢) وفي طقوس هليوبوليس هبطت العنقاء (طائر النور) على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة، تعرف باسم بنين(١٣).

هذا الفكر الأسطورى الفرعونى استمد بطبيعة الحال من النصوص المدونة التى تؤيدها الرسوم، ومعنى هذا أن الفكر قد استقر فى النهاية فى لغة ناقلة لكنه النظام الأزلى، الذى يبدأ مع نشأة الكون. ولابد للإنسان، لكى يظل مرتبطا بنظام الكون، من أن يتذكر على الدوام هذا الحدث الأولى الجليل. ووسيلة ذلك تكرار اللغة التى تقول الحدث وتكرر الطقوس التى تفعل الحدث. ولهذا كانت تأدية الطقوس الفرعونية تتطلب نوعين من الكهنة، مؤد وقارىء: الأول يرتدى جلد فهد ينسدل على ظهره، أما الآخر فهو حامل اللفافة ويميز بارتداء شريط من الكتان يسندل من فوق كتفه(١٤) وهو يقوم برواية ما حدث فى الزمان الأولى فيقول على لسان الإله شو، روح الحياة والخلود:

إننى الخلود خالق الملايين

الذى يكرر بصقة آتوم التى خرجت من فمه

إنه يمد يده ليخلق ما شاء من مخلوقات

قبل أن يتركها تهوى الى الأرض
ويقول آتوم .
هذه هى ابنتى الأنثى الحية تفنوت
التى ستظل مع أخيها شو
الحياة اسمه والنظام اسمها(١٥).

ومع نمو الفكر الميتافيزيقى يضاف عنصر آخر الى الأسطورة الأولى، وهذا يعنى مزيدا من التشخيص ومن الرموز، فإذا كان الإله آتوم فجر الحياة، وإذا كان الإله شو خلق الحياة والنظام، فإن الإله بتاح خلق العضوين الأساسين القادرين على استمرارية الحياة بين الكائنات الأرضية وعلى رأسها الإنسان على نحو يجمع بين الفكر والفعل، وهذان العضوان هما القلب واللسان:

الآن حاز القلب واللسان السلطان على كل الأعضاء، لأن الأول موجود فى كل جسد والثانى موجود فى كل فم، فى كل إله وكل إنسان وكل حيوان وكل دودة وكل ما هو حى فالقلب يفكر فيما سيكون واللسان يأمر بما سيكون(١٦).

وليس فى وسعنا، فى هذا الحيز المحدود من البحث، أن نتتبع تطور الفكر الأسطورى المصرى القديم، الذى يمثل مع تشعبه وتطوره ووفرة رموزه بنية أسطورية واحدة متكاملة سجلت تميز الفكر المصرى القديم فى بحثه فى القضايا الميتافيزيقية عن مصدر الزمان والحركة والنظام الأخلاقى والطبيعى.

ونعود الى الرموز التى أشارت إليها تلك المقتطفات المبتسرة من

أساطير الخلق المصرية القديمة لنجد أنها تربط بين الحسى والمثالى في وحدة تشكيلية مثيرة، فالتلال الطينية التى تنشق عنها مياه الفيضان فى أثناء انحسارها ثم تكسوها الأعشاب وتعج بها الحشرات ويرتع بها الحيوان، وكأنما ولدت الأرض حشودا من المخلوقات الجديدة- هذا المنظر الحسي الذى يوحى ببداية الخلق، يتجاوز فى لحظة من الادراك المجال الحسى الى المجال الفكرى والشعورى ليعبر عن حنين الانسان الشديد إلى معانقة الدنيوى للدينى. فهذا التل الحسى المحدود يتحول إلى التل المقدس الذى انبثق من السديم ذات يوم ليفجر الحياة من العدم. ومع انبثاقة التل انتصبت الحية لتزيح الظلام وتمهد لانبلاج النور. وعندما راقب الانسان حشرة الجعران وهى تدحرج بيضها على الرمال، ضمها الى تلك الرموز الإلهية المبشرة بخلق الكون على نحو واضح ومنظم ومحدد. ثم تشارك هؤلاء جميعا العنقاء طائر النور وقد هبط على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة.

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير إلى رمز العين الذى يماثل الحية فى خصوصيته فى تراث الشعوب قديما وحديثا، يقول آتوم: ذرفت دمعا هيئة عينى وهكذا جاء الإنسان إلى الوجود. واستبدلتها العين بأخرى براقة الشمس فغضبت منى حينما عادت لتجد أخرى تتألق فى موضعها(١٧) ويقول نص آخر على لسان العين، عين آتوم:

لن يأتى من يقدر على مقاومتى سوى آتوم

فهو من تحرك فى البدء ووضعنى أمامه

حتى استخدم قوتى وأشع حرارتى

وقلت لأبى أتوم

بفضل قولك دبت فىّ القوة

فبت أكثر الآلهة جبروتا(١٨)

فالعين بذلك لم تصبح لها علاقة بعين الإنسان إلا فى قوة التأثير فيما حولها ومعنى هذا أن العين الأسطورية القديمة استقلت بكينونتها لتمثل فى حد ذاتها قوة وجبروتا وسلطانا فهى رمز القوة والضوء المعشى للأبصار والنار والعواطف والغضب الجامح(١٩).

أما الثعبان فهو رمز كبير مغلف بالغموض إذ إنه يحمل معنى الضدين، الخير والشر معا. فتارة هو الإله القديم المنبثق من المياه الأزلية، والمنتصب إلى أعلى. وتارة هو الإله الحارس للأرض الذى تحيط لفاته بالعالم المخلوق. ولكنه خلاف ذلك الكائن المراوغ الذى اختلف مع الإله رع حوله وراثة هيليوبوليس. فلما استعد رع لضربه، حول الثعبان نفسه إلى فتاة ذات غدائر.

لقد نظر المصرى للثعابين باعتبارها القوى الشيطانية التى تبث الفوضى والتى تسكن العالم السفلى وحينما كان الإله الأعلى موجودا فى اللجة أو على الأرض كانوا يخضعون لسيطرته. ولكنه رحل إلى السماء بعد أن تمرد عليه البشر، وظنت الثعابين أن الإله لم يعد له وجود وشرعت فى الكشف عن طبيعتها الحقة. لذا أنزل لهم جب برسالة مكتوبة يقضى فيها عليهم بالتزام البقاء على الأرض حيث سيبقون إلى الأبد(٢٠).

ومازال الثعبان حتى اليوم يحمل معنى الضدين: الخير والشر معا. أليس هو رمز الشفاء الذى يوضع لافتة على مداخل الصيدليات؟

-٣-

وقد يبدو أننا نقفز قفزة كبيرة عمرها آلاف السنين إذا ما انتقلنا من الطقوس والرموز الأسطورية القديمة إلى الرموز الموظفة فى الطقوس والتعبير الشعبى اليوم. ولكن عندما نتذكر أن التعبير الشعبى ميراث تتوارثه الأجيال، وأنه يأخذ من السابق أشياء ويضيف إليه أشياء.. وأن الرموز ذات المغزى الكونى التى تتداخل فى عالم الإنسان الشعبى موروثة، وقد يكون لها طابع عالمى وليس محليا فحسب، عندئذ تبدو الهوة الزمنية بين القديم والحديث أكثر ضيقا.

فالاحتفال بسبوع الطفل، على سبيل المثال احتفال طقسى، وهو يؤدى مستوفيا لجميع عناصر الطقس القديم فهو أولا يقوم على انتقاء أشياء حسية تتحول الى رموز عندما يزحزحها فكر الإنسان من النفعى إلى الكونى. وهذه الأشياء هى الملح والبخور والغربال والحبوب الجافة والماء. فضلا عن رمز العدد سبعة، وتتداخل هذه الرموز مع اختلافها فى اجراء الطقس فى نسيج موحد بحيث يكشف أحدها الآخر فى مغزاه ويكمله، ثم إن هذه الرموز لا تصل الى فاعليتها إلا إذا اتخذت شكل أداء عملى تصاحبه الكلمة التى تمتص قوة الرمز وتوحى بفاعليته، ويجرى طقس السبوع على النحو التالى:

تعد الأشياء التى تستخدم فى السبوع فى عصر اليوم السادس لميلاد الطفل، أى ليلة السبوع وهى: الملح وخليط من الحبوب (سبع حبات من كل صنف وهى القمح والشعير والفول والذرة والعدس والحلبة) إبريق من الفخار إذا كان المولود ذكرا وقلة إذا كان المولود أنثى غربال وهاون من النحاس شموع وورود وبخور، ملابس جديدة للطفل.

وفى هذه الليلة يحمى الطفل ويلبس ملابس جديدة ثم يلف ويوضع فى الغربال ويحتفظ بماء الحموم فى صينية تلقى فيها الحبوب ثم يملأ الإبريق أو القلة بالماء وتلف (أويلف) بملابس الوليد التى خلعت عنه. وتزين القلة أو الإبريق بالورد التى يوضع بوسطها شمعة.

يرقى الملح بأن تتلى عليه الآيات الدينية والرقى، ثم يوضع بجوار المولود حتى الصباح. وعندئذ ينفصل الملح عن الملح العادى فى وظيفته ويسمى الملح المرقى. ووظيفة الرقية أن تحمى الطفل من العين الحاسدة، ولذلك فإن الرقية تبدأ بقول الراقى: بسم الله الرحمن الرحيم الأولة باسم الله والثانية باسم الله والثالثة باسم الله والرابعة باسم الله والخامسة باسم الله والسادسة باسم الله والسابعة باسم الله والثامنة فرقت عينى وعين خلق الله على الله، رب المشارق والمغارب، ولا يغلب الله غالب. ثم تستمر الرقية فتعدد العيون التى يمكن أن تصيب الطفل بالحسد، ويحظر بعد ذلك تقبيل الطفل، إذ إنه يكون محاطا بالملائكة التى توشك أن تغادره فى اليوم السابع، وهذا هو السبب فى إجراء الطقس.

يبدأ الإجراء العملى فى صبيحة اليوم التالى فتنتشل الحبوب من ماء الحموم وتوضع فى الغربال مع الطفل، ثم يرمى ماء الحموم تحت شجرة خضراء أو نخلة عفية أو فى مزود عجلة، وتسمى هذه الأشياء باسم الطفل فيما بعد.

ثم تبدأ الحركة بعد ذلك بحمل الأم لوليدها والخطو به فوق البخور المشتعل وبه بعض الملح سبع مرات وفى أثناء اشتعال البخور وفرقعة الملح تقول أحد النساء:

الأولة : واحد

والثانية : وداد

والثالثة: منعاد

والرابعة: حسن الختام

والخامسة : النبى عزيز الإسلام

والسادسة: حسبتك بالأربعة المدركين

والسابعة: العاشق فى جمال النبى يصلى عليه

ثم يلى ذلك عملية رش الملح فى جميع أرجاء البيت والكل يغنى:

يا ملح دارنا   كتر عيالنا

يا ملح الملوك   يجعلك مبروك

يا حنان يا منان   املأ دارنا بالصبيان

يا ملح دارهم   كتر عيالهم

وبعد ذلك يغربل الطفل فى الغربال مع الحبوب، ويصاحب هذا دق الهاون. ومع صليل النحاس تطلق إحدى النسوة الدعوات الطيبة

للطفل ويرد عليها الجمع المحتشد في صوت واحد بكلمة: آمين.

وفي النهاية تزف الوالدة والمولود في أرجاء البيت والكل يغني الأغنية الشائعة:

برجالاتك برجالاتك   حلقة ذهب في وداناتك

يارب يا ربنا   تكبر وتبقى أدنا(٢١)

وبهذا يكتمل طقس السبوع في صيغته الأصلية، وهو مازال يتبع حتى اليوم مع بعض التغير في المدن المصرية بصفة خاصة.

ويعد هذا الاحتفال طقسا أسطوريا بكل تفاصيله: إذ تجتمع فيه الرموز واللغة والأداء لتسهم جميعا في تكرار حدث موغل في القدم وهو إبعاد القوى الشيطانية التي يمكن أن تصيب الإنسان في كل ما يجلب له السعادة والرخاء، والطفل رمز الميلاد الجديد وللثروة والوفرة، ولهذا فهو يماثل النبت الذي يوشك أن ينمو ويترعرع. وإذا كانت الحبوب تغربل لتنقى، فإن الطفل يكتسب هذه الخاصية عندما يغربل معها. وينضم الماء بطبيعة الحال إلى هذه الرموز الدالة على الخصب والنماء وكأن الماء الذي يوضع في الإبريق أو القلة وكذلك ماء حموم الطفل، اختزال لهذا الماء الأزلي الذي خرجت منه الحياة ذات يوم.

وتكتمل رموز الوفرة بالملح الذي تصرح الأغنية بوظيفته في قولها: يا ملح دارنا كتر عيالنا، وهو يحقق هذه الوفرة بطرق غير مباشر عندما يصيب القوة الشريرة في عينها الحاسدة. ومن الطريف أن ينسب الملح إلى الملوك، وهو لفظ عام يشير إلى القوى

الطيبة غير المرئية، ولا يتحول الملح العادى إلى ملح كونى إلا إذا سلطت عليه الكلمات ذات القوة السحرية.

ولا يبعد دق الهاون عن هذا المجال، فالقوى الشيطانية كما يقول **فريزر** تفزع من صليل النحاس وتهرب(٢٢) وبهذا تتوزع الرموز فى حزمتين: حزمة تضم رموز الوفرة والنماء والنور الجديد وتشمل الحبوب والشمع والماء والغربال . وحزمة تضم ما يفسد على القوة الشريرة فعلها وهى الملح ودق الهاون والبخور.

وهناك من الرموز ما يتصل على نحو مباشر ببقايا الرموز القديمة، فهناك فى مركز **تل البسطة** التابع لمحافظة الشرقية تمثال من الجرانيت لرجل وامرأة يقفان متجاورين وسط حطام من الآثار وحول هذا التمثال تتناثر الأباريق السوداء المهشمة. وقد اختزنت الذاكرة الشعبية قصصا حول هذا التمثال منها، أن **تل البسطة** كانت مدينة عامرة بالناس والخير. ثم فسق أهلها فسلطت عليها اللعنة فأحالتها إلى حطام. وتصادف أن كان هناك فى المدينة فتى وفتاة يعشق أحدهما الآخر فى شدة، وكانا ساعة حلول اللعنة بالمدينة فى حالة جماع، فمسخا وتحولا إلى حجر، وأصبحا رمزا للقوة الجنسية العارمة، أى رمزا للقوى الكونية الدافعة على الإخصاب. ولهذا فإن السيدة العاقر أو التى تأخرت فى الإنجاب، تزور هذا التمثال وتعانقه بعد أن تخلع عنها ملابسها وحولها النسوة يغطينها بملاءة. ثم تصب المرأة الماء على جسمها من إبريق اسود وترميه بعد ذلك وتهشمه(٢٣).

ومن هنا نرى إلى أى حد يصر الإنسان الشعبى، على نحو ما كان يفعل الإنسان القديم، على أن يحتفظ برموز الخير والشر. وعندما يكون الرمز ضاربا بجذوره فى المعارف الإنسانية مثل العين والحية والزرع والملح، تظل هذه الرموز فعالة ومؤدية دورها فى الممارسات الشعبية بعد أن تنتزع من مجالها الدينى الصارم وتدخل فى نسيج الحياة اليومية.

وعلى هذا النحو حول الإنسان الشعبى أسطورة الصراع بين الشخوص الشيطانية والشخوص الإلهية إلى نمط خاص من القص ينغلق على الصراع الحسى بين قوتى الشر والخير. وهذا النمط من القص هو الحكاية الخرافية. والفرق بين أساطير الصراع القديمة والحكاية الخرافية، أن الأولى مجالها المعبد، أما الثانية فمجالها الحياة وإذا كان رمز الخير يتمثل فى الإله الخيّر فى الأسطورة، فهو فى الحكاية الخرافية الإنسان البطل، وإن لم يكن لهذا الإنسان وجود إلا فى إطار الحكاية الخرافية أما الشخوص الشيطانية الشريرة فقد أبقى على غرابتها وصورها المفزعة حيث أن مجالها العالم المجهول.

وأود أن أشير فى عجالة إلى حكاية سجلتها بنفسى من سيدة فى مدينة شبراخيت فى محافظة البحيرة وأعدها نموذجا لهذا القص حيث يبلغ فيها الصراع قمته بين القوى الشيطانية والإنسان. ولا أنسى أن الراوية بدت فى لحظة، بعد أن استغرقت فى القص وكأنها انفصلت عما حولها وأصبحت تستقرأ أحداث الحكاية من العالم

الأسطورى البعيد قالت:

كان يا ما كان ، كان هناك أم ولها ولد وبنت، الولد كان يدرس فى المدرسة، والبنت كانت تساعد أمها فى أعمال البيت واسمها كشكول دهب، وذات يوم تغيب الابن عن ميعاد عودته إلى البيت. فطلبت الأم من الابنة أن تذهب إلى المدرسة وتبحث عن أخيها. فلما ذهبت الابنة وجدت المدرسة يسودها الصمت إذ كان التلاميذ قد غادروها. ولكنها وجدت البوابة مفتوحة، فدلفت إلى الداخل ثم نظرت فى أحد الفصول المفتوحة، ولشدة فزعها وجدت أن الفقى - هكذا قالت لى الراوية - (والفقى فى لغة أهل الريف يعنى المدرس) يأكل أخاها. وجرت البنت من شدة خوفها وفزعها ولكنها بدلا من أن تذهب إلى أمها لتخبرها بما رأته جرت هائمة على وجهها حتى وصلت إلى بلد غريب لا تعرف أحدا فيه. وكان الظلام قد بدأ يغشى الكون وهى لا تدرى أين تبيت ليلتها. ولما كانت قد تعبت من السير جلست عند عتبة دكان يبيع الأصباغ. وأبصرها صاحب الدكان وهو يغلق بابه، واستدر منظرها عطفه فسألها عن سبب جلوسها على هذا النحو، وأجابته بأنها ضلت الطريق إلى بيتها. فلما طلب منها أن تصطحبه إلى بيته حيث أن له أبناء فى عمرها، رفضت وأصرت على أن يدعها تنام فى الدكان ويغلق عليها الباب وإزاء إصرارها فعل الرجل ذلك.

وما كاد الباب ينغلق عليها وتشيع الظلمة الداكنة فى داخل الدكان حتى انشق الحائط وظهر لها شبح مخيف يسألها سؤالا

معدا من قبل ويخاطبها باسمها ويقول: كشكول دهب، إيش رأيتى فيما تعجب؟ وردت الفتاة على الفور كما لو كانت قد أعدت نفسها للسؤال والإجابة وقالت : رأيت يا سيدى الفقى بيعلم الناس الأدب، عندئذ قام ببعثرة الأصباغ حتى امتزجت ببعضها وبعدها أغلق الحائط واختفى.

وجاء صاحب الدكان فى الصباح ليفتح دكانه، وفوجىء بمنظر الأصباغ المبعثرة هنا وهناك فاستشاط غضبا وهَمَّ بضربها وهو يسألها عن السبب الذى دفعها إلى هذا الفعل. ولكن الفتاة التزمت الصمت التام، فضربها وطردها فهامت الفتاة على وجهها مرة أخرى حتى فاجأها الليل فجلست عند عتبة دكان يبيع القماش . وحدث ما حدث فى الليلة السابقة، فالشبح يشق الحائط ويسألها نفس السؤال نفسه وهى تجيب الجواب نفسه. وفى هذه المرة بعثر الشيخ الأقمشة قبل أن يغلق الحائط ويختفى ويفاجأ صاحب الدكان بَما حدث لبضاعته ولم يساوره شك فى أن الفتاة هى التى قامت ببعثرة الأقمشة فضربها وطردها. وفى الليلة التالية كانت جلسة الفتاة فى المساء عند باب القصر، وأبصرها صاحب القصر، وكان شابا لم يتزوج بعد، وهو يخطو إلى داخل القصر، فأعجبه جمالها ورق لحالها. فأصطحبها إلى داخل القصر وأمر بأن يعتنى بها. وكبرت الفتاة وازدادت جمالا وتزوجها صاحب القصر. ولم يكد يمر الحول، حتى كانت كشكول دهب على وشك الوضع وولدت فيما بعد ولدا، فسعد الجميع به.

وبينما كانت تجلس وحدها مع وليدها فى حجرتها، انفتح الباب وإذا بالشخصية المخيفة تدخل وتخطف طفلها بسرعة، وتمسح فمها بالدم وترحل، وتكرر هذا الحادث مع ابنها الثانى والثالث.

وشاع فى ربوع القصر أن زوجة صاحب القصر غولة تأكل أولادها. وعندئذ أغلق عليها زوجها باب الحجرة وتركها وشأنها، وقرر أن يسافر للحج لعله يكف عن التفكير فيما حدث. وكان من المعتاد أن يسأل أهل البيت عما يمكن أن يحضره لهم معه، فأعرب كل عن رغبته. ودعاه العطف على زوجته فى أن يخاطبها قبل أن يرحل. ففتح عليها باب الحجرة وسألها عما إذا كانت ترغب فى شيء. فقالت له: لا أريد غير علبة الصبر. إن جبت علبة الصبر مركبك سارت، وإن لم تحضر علبة الصبر، مركبك وقفت في البحر واحتارت.

وأدى الزوج فريضة الحج، ولكنه نسى علبة الصبر، فلما ركب المركب، اهتزت المركب وأبت أن تتحرك، وعندئذ تذكر قول زوجته، وخرج من المركب، واشترى علبة الصبر وعاد إلى المركب، فسارت على بركة الله.

وعند وصوله وزع الهدايا على أهل بيته، ثم فتح باب الحجرة على زوجته ورمى إليها بعلبة الصبر. فكانت علبة الصبر كلما حملتها فى يدها، تهتز وترج من هول ما يحدث لها، فتقول لها: يا علبة الصبر اصبرى كما صبرت.

وقرر الزوج أن يتزوج غير زوجته التى أشيع أنها أكلت أبناءها

الثلاثة. وفى الليلة التى تقرر فيها الزواج، وكانت الزينات معلقة فى كل مكان، فتحت الشخصية المفزعة الباب على كشكول دهب وردت إليها أبناءها الثلاثة وقد كبروا.

وعندئذ أمرتهم أمهم بالإسراع إلى الذهاب إلى أبيهم قبل أن يتم زواجه من عروسه الجديد. فأسرع الأبناء إلى مقر إقامة الفرح وحاولوا الدخول، ولكن الحراس منعوهم. وعندئذ صرخ الأبناء فى وجوههم وقالوا محتجين: هو الفرح فرح أبونا والأغراب يطردونا؟

فسمعهم أبوهم وخرج للقائهم وعرف منهم حقيقة ما حدث. وعندئذ أبطل الفرح وذهب معهم إلى أمهم ليعيشوا جميعا فى التبات والنبات.

ويتميز هذا النمط الخاص من القص بالتنوع الهائل فى تشكيلاته، كما يتميز بأنه نابع من اللاشعور الإنسانى الجمعى الذى يعد مستودعا هائلا للرموز، بدليل أنه ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا القص. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا القص كله يخضع لبنية واحدة كشف عنها العالم الشكلى **فلاديمير بروب** فى كتابه الأشهر، **مرفولوجية الحكاية الخرافية**. وليس هذا مجال الدخول فى الأبحاث الجادة المتنوعة التى عرضت لهذا القص بصفة خاصة، وشملت الأبحاث الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية، ولكن يهمنا أن نشير إلى أن تحليل بروب الذى يقوم على أساس الوحدات الوظيفية فى النص، حدد بدقة مجالات الصراع بين الإنسان والقوى

الشيطانية. والشيء المثير في هذا الصراع كما يتضح من حكايتنا ، أن البطل يتعمد أن يقحم نفسه في الصراع مع هذه القوى، وأكثر من هذا أنه يعرف لغتها، ومن ثم فهو قادر على الدخول معها في مساومة وإن كانت قادرة على الخداع والمراوغة. وسواء نجح البطل بنفسه في أن يهادنها حتى تتحرك في صالحه في النهاية، أو دخل معها في صراع بمعاونة الأدوات السحرية، فإنه ينتصر عليها في النهاية ويعود مرة أخرى إلى حال الاستقرار النفسي والاجتماعي(٢٤).

وربما كان تفسير يونج، من خلال نظرته في اللاشعور الجمعي، أنسب التفسيرات لهذا القص بصفة خاصة، نظرا لما يكتنف هذا القص من غموض، من ناحية، وما يثيره من تساؤلات لا تتفق مع المنطق من ناحية أخرى، فلماذا آثرت الابنة الصغيرة أن تنام في الظلمة الحالكة بعد أن أغلق عليها باب الدكان، وهي تعلم، كما توحي الحكاية فيما بعد ، أنها ستواجه القوة الشيطانية مرة أخرى؟ ثم أنىّ لها أن اكتسبت لغة التفاهم الحواري مع هذه القوة الشيطانية؟ وإذا كانت الفتاة أجابت الإجابة التي لم تغضب هذه القوة فلماذا شاءت هذه القوة الشيطانية أن تسيء إليها، بطريق غير مباشر؟ ثم لماذا ظلت تتعقبها فيما بعد؟ فخطفت أبناءها الثلاثة؟ وإذا كانت هذه القوة شريرة إلى هذا الحد، فلماذا عادت وردت إليها أبناءها بعد أن كبروا؟ كل هذه التساؤلات المثيرة يجمع بينها الباحث النفسي الشهير **كارل جوستاف يونج** الذي شغل نفسه، في مجال التطبيق

لنظرياته، بهذا القص بصفة خاصة. وهو يرى أن كل هذا الاضطراب والتناقض الذى ينتهي إلى المصالحة والانسجام والأمان، إنما يجسد تلك العملية النفسية الداخلية المعقدة التي تبدأ مع الإنسان منذ الطفولة وتستمر معه حتى يصل على نحو مثالى، إلى مرحلة الوعى الكامل والانسجام الكامل مع نفسه ومع الحياة.

وكل هذا لا يبعدنا كثيرا عن الصراع بين الآلهة والقوى الشيطانية فى الأساطير القديمة. إن كلا النمطين وليد الفكر البشرى الذى لا يكف عن التعبير عن رغبته الملحة فى الالتحام بالتصورات المتعالية transcendentales حيث يتحقق الجمال المطلق، والخير المطلق، والعدل المطلق، وذلك عندما يقهر النور الظلام وعندما يقهر النظام الفوضى.

-٤-

على أن الحكاية الخرافية لا تستنفد وحدها استخدام الرموز، فالتعبير الشعبى بصفة عامة يرتكز، فى أخص خصائصه، على التحرك فى سرعة من الواقع إلى المثال. ولهذا فإن الإنسان الشعبى قادر على إلتقاط الرمز فى كل مجال من مجالات حياته. وإذا كان الرمز يعد ضربا من ضروب الاستعارة، فإن التعبير الأدبى الشعبى الذى يصاحب الحياة- على نحو ما يصاحب الفن الحياة بصفة عامة- يقوم أساسا على الاستعارة القادرة على نقل الشيء من مستواه النفعى إلى المستوى الرمزى.

فالاستعارة فى التعبير الشعبى، ليست مجرد تشكيل جمالى يقرب الأشياء بعضها من بعض، بل هو وسيلة معرفية حية، فالفكرة لا تتمثل بدقة ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما يمثلها. وعندئذ تكون الاستعارة قد قفزت بالشىء إلى مجال الرمز الذي يحتوى على المعنى وفائضه، وتكون قد دخلت إلى مجال الفعل، وليس إلى مجال المعنى فحسب. وهنا نصل إلى ما يسمى بالحقيقة الاستعارية التى تعلمنا شيئا غائبا فى الحياة.

ولهذا فإن التعبير الشعبى لا يحتوى قط على ما يسمى بالاستعارة الميتة، حتى وإن ترددت الاستعارة نفسها فى صور التعبير المختلفة، وذلك لأن الخيال الشعبى قادر على صياغتها فى تشكيلات جديدة قادرة على الدوام على أن تبقى على الرمز مشعا لكينونته.

وها هى ذى بعض الأمثال الشعبية التى تقوم على الاستعارة التى تمس الأشياء فى أخص خصائصها ومن ثم فهى تحولها مباشرة إلى رموز:

- قالوا لغراب بتسرق الصابونة ليه، قال الأذية فىّ طبع.
- لما يشبع الحمار يبعزق عليقه
- الخشب قال للمسمار فلقتنى، قال له: لو كنت شفت الدق اللى فوق دماغى، كنت عذرتنى.
- زى الطبل ، صوته عالى وجوفه خالى

وفى هذه الأمثال وغيرها تتحرك الأشياء من وظيفتها الحياتية إلى

الوظيفة الرمزية حاملة معها فكر الإنسان ومشاكله الحياتية، وحنينه إلى الوصـول إلى عـالم من النظام حـيث تخـتـفى النواقص وتلغى المـتناقـضـات. ثم تفاجئنا بعد ذلك، تلك القدرة البـارعة على تأمل الظواهر العادية التى كثيرا ما يصادفها الإنسان فى حياته، ولا يكاد يأبه بها، فإذا بالخيال الشعبى يعزلها عن مجالها ويدخلها فى إطار فكرى وكونى.

وقد يبدو فى هذا تناقض مع ما سبق أن ذكرناه من أن الرموز قديمة ومتوارثة، ولكن هذا اللبس سرعان ما يزول عندما ندرك أن الأشياء التى حركها الانسان بخياله لتصبح رموزا، هى فى حد ذاتها ظواهر كونية، أى أنها جزء من حقائق الحياة. وتظل هذه الأشياء ساكنة وقابعة فى مكانها إلى أن يحركها الخيال الشعبى عندما يكتشف فيها العلاقة بين المحدود واللامحدود والحقيقة والمجاز.

فـالجمل على سبيل المثـال، ذو دلالة رمـزية كـبيـرة فـى الحس الشعبى، فهو يعد رمزا للصبر والتحمل من ناحية، والقهر من ناحية أخرى. وإذا ذكـر الجمل ذكر الجمـال الذي من المفـروض أن يكون أكثر الناس إحساسا بالجمل وأكثرهم حرصا على سلامته، ولكن التعبير الشعبى يعيد صياغة هذه المعرفة الأولية ويضعها فى قالب جدلى جديد. يقول الموال الشعبى:

جـــمل حــداه ألم تـحت الحـــمل مـــدارى
لا الجـمل بيـقـول آه ولا الجمّـال بيـه دارى
قـول، دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى

ويتأكد هذا المعنى فى تشكيل جمالى رائع آخر:

البين عملنى جمل واندار عمل جمّال

ولوى خزامى وشيلنى تقيل الأحمال

أنا قلت يا بين هوه الحمل دا ينشال

قال لى: رق الخطا يا جمل وامشى على مهلك

وكل عقدة ولها عند الكريم حلاّل

ثم يأتى المثل الشعبى فيشارك الموالين السابقين التعبير عن الظلم الواقع على الجمل. وفى هذه المرة لا يقع الظلم من الإنسان، بل من الطبيعة وكأن هناك اتفاقا كونيا كاملا على قهر الجمل: «قالوا للجمل زمر، قال: لا فم مضموم ولا صوابع مفسرة». وعلى هذا النحو تصبح الكلاب فى التعبير الشعبى بصفة عامة، رمزا للحقارة والخسة، فى حين يتمتع السبع بمغزى العزة والمنعة والأصالة:

لموا الكلاب بعضهم ع السبع واتعدوا

وقالوا احنا كتار ع السبع واتعدوا

فى قومة السبع فر الكل مطروبين

كبشة كلاب سود لاسَدوا ولا عدُّوا

إن الرمز فى التعبير الشعبى قديما وحديثا، مهما كثر الكلام عنه والبحث فيه، يظل شديد الإغراء لأن نظل نبحث فيه وفى مهاده الفكرى والاجتماعى والأنثروبولوجى. ونحن لا نبالغ إذا قلنا، إن كل أشكال التعبير الشعبى رمزية فى أساسها وفى هدفها، فاللغز الشعبى شكل مميز من أشكال التعبير الشعبى، وهو فى حد ذاته،

رمز لمعميات الكون والحياة فالحياة عندما تُتأمل تبدو حشدا هائلا من المتناقضات والمفارقات التى يصعب وضعها فى وحدة من التفسير ومع ذلك فهى تصنع وحدة الكون والحياة.

وهذا هو بعينه شكل اللغز، إنه سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض فى صيغة استعارية ماكرة، طالبا الوصول إلى كنه الشيء الواحد الذى يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات:

قد السمسمة وتجيب الخيل ملجمة(الكتابة)

أبويا اشترى لى عجل بأربعين رجل

يشيل رجل ويحط رِجْل (الساقية)

وليس كل إنسان قادرا على حل اللغز ، بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات فى شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه فى الوقت نفسه.

وليس غريبا بعد ذلك أن يحرك الخيال الشعبى الشخوص التاريخية التى تروقه والتى لعبت دورا بطوليا على نحو ما فى التاريخ وينقلها مع أفعالها من المحدود إلى اللامحدود لتصبح رموزا مستقرة فى اللغة. ولهذا أصبح عنترة والظاهر بيبرس وأبو زيد الهلالى والأميرة ذات الهمة والملك سيف بن ذى يزن وغيرهم رموزا للبطولة التى توجهها قوة كبرى تقع فى المجال الخارج عن مجال الذات، ولهذا فهو الوسيط الضرورى بين الحياة التى تسير فيها الأحداث

على غير هدى، والنظام الكونى الذى ينبغى أن تستمد منه الحياة نظامها. ومهمة البطل التاريخى الرمزى أن يحقق للجماعة الشعبية أملها في أن يسود النظام الحياة.

-٥-

وإذا كان الرمز يعد العماد الأول الذى يقوم عليه التعبير الشعبى، فإن العماد الثانى لهذا التعبير هو الأمثولة أو الأليغوريا، إن شئنا أن نحتفظ بالمصطلح الأجنبى. وربما كان الرمز أكثر اتساعا فى مجالاته التى يوظف فيها من الأمثولة ، فالأسطورة وهى التعبير الجمعى الأول صيغت من حشد من الرموز. والرمز مرتبط كل الارتباط بالأداء الطقوسى. ثم إن الرمز يتداخل فى كثير من أشكال التعبير الشعبى كما رأينا عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك الى المعنوى المجرد ومن الجزئى إلى الكلى.

أما الأمثولة فهى كما يتضح من اسمها، مختصة بالقص، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد فى شكل قصة خيالية مصنوعة. ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح المعادل الموضوعى للمعنى المجرد.

وربما كان من الأفضل أن نقف وقفة لنقارن بين الرمز والأمثولة، حيث إن الفروق الدقيقة بينهما تضع كل مصطلح فى مستواه الفكرى والدلالى. وتتلخص وجوه الاختلاف فيما يأتى:

أولا : إن الأمثولة تحمل مباشر الى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية فى الوصول إلى هذا المدلول. أما الرمز فيظل محتفظا

بشيء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن الرمز، كما يقول تودوروف بمثابة الفعل اللازم في حين أن الأمثولة بمثابة الفعل المتعدى(٢٥) بمعنى أنْ الدلالة في الأمثولة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهايتها، لأنها هى الهدف الأخير منها، أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه في مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثولة فإن المستمع إليها أو القارىء لها يركز عليها بوصفها كلا دون مراجعة الجزئيات، في حين أن المتأمل للرمز فى أى شكل كان، يروح ويغدو بفكره بين الرمز فى حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ثانيا : إن الرمز فيه صرامة الكون وقدسيته فمن خلاله نستقرىء نظام الطبيعة التى يعد الرمز فيضا منها. ولهذا فإن الانسان يتعامل مع الرمز بمزج من العقلانية والروحانية، فالعقلانية أساس إدراك العلاقة بين الرمز ومغزاه، والروحانية هى ذلك الاحساس الغامض الذى يربطنا بالرمز لارتباطه الشديد بمعميات الكون الذى نعيش فيه، ولهذا يظل الرمز لا معنى له ما لم نرده إلى العملية الروحية التى تنتمى إلى جوهر الوعى بالوجود.

أما الأمثولة فهى معنية بالتجارب الإنسانية وتحولاتها وتغيراتها، بشرط أن تنقلها من الخاص الى العام عن طريق تشخيص المفهومات المدركة. وقد تستخدم الأمثولة الرموز المصطلح عليها على أساس أنها تقوم بدور الشخوص التى تجسد المعنى، ولكن الرمز فى هذه الحالة لا يجاوز المعنى الواحد الذى تريد الأمثولة

توصيله.

ويمكننا أن نقول إن الأمثولة تبدأ من ظاهرة تتحول الى شيء مدرك، ثم يتحول المدرك إلى قصة تمثيلية تظل ممسكة بالمدرك حتي يتضح كاملا فى نهايتها. أما الرمز فهو يبدأ بالتمعن فى ظاهرة سرعان ما تنتقل إلى المجال الفكرى، الذى يحيلها فى دوره الى صورة على نحو تظل فيه الفكرة نشيطة وغير مستهلكة، حتى تبقى موضوعا للتأمل. وبتعبير آخر إن المعنى يكتمل بالأمثولة، وينتهى بانتهائها، أما الرمز فيظل حيا ومحتفظا بسحره الذى يجذب الإنسان لتأمله على مر العصور(٢٦).

ثالثا: لا يرجع الفرق بين الرمز والأمثولة فى طريقة التعامل مع الأشياء فحسب، بل يرجع كذلك إلى الأشياء نفسها التى يتعامل معها كل منهما. فالأمثولة تتعامل مع الأشياء التى لها طابع الصيرورة والتحول، فى حين أن الرمز يتعامل مع الأشياء التى لها طابع الكينونة، التى هى جزء من الوجود الثابت. ولهذا فإن الرمز يحتاج إلى تأويل، وليس هناك حدود لتأويله، أما الأمثولة فليست فى حاجة إلى قراءة تأويلية فالمعنى فيها واضح يدركه المرء فى يسر ولكنه لا يهبط إلى مستوى التسطيح أو السخف.

ولهذا فإن هناك من يضع الرمز على مستوى اللاشعور، فى حين يضع الأمثولة على مستوى الشعور، فهى تبنى على أساس مستويين متوازيين من المعنى: مستوى المعنى المستكن فى النص الذى يتحرك معه فى الوقت نفسه ومستوى المعنى الذى يدور فى عقل

المتلقى عندما يربطه بتجاربه الشخصية فى الحياة.

وربما استطعنا أن نتمثل الفرق بين الرمز والأمثولة على نحو أوضح من خلال تقديمنا لنموذجين للأمثولة. وقد استخدم فى كل منهما رمز من الرموز المستقرة فى ضمير الجماعة فلنحاول أن نرى كيف وظفت الأمثولة الرمز، بعد أن درسناه بوصفه بنية مستقلة فى حد ذاتها.

اعتاد رجل أن يحمل «نايه» ويصعد إلى أعلى جبل تعيش فيه حية، فكان إذا وصل إلى هناك عزف على نايه أنغاما جميلة تخرج على إثرها الحية من جحرها، وتظل ترقص له وكأنها سكرى بسحر أنغامه وفى النهاية تضع له بيضة من الذهب، ثم تدخل حجرها. وتوطدت العلاقة بين الرجل والحية، فهو يزورها كل يوم ويطربها بأنغامه، وهى تقدم شكرها بأن تضع له البيضة الذهبية.

وبعد مدة من الصداقة المتينة بينهما، راودت الرجل فكرة أن يقتل الحية إذ تصور أن فى جحرها كنزا من الذهب. وظلت الفكرة تتسلط عليه حتى قرر أن ينفذها فصعد الجبل كعادته، وعزف على نايه فخرجت له الحية ترقص مسرورة. وفى لحظة أخرج الرجل سيفه وهوى على الحية ليقتلها، ولكنه لم يصب إلا ذيلها الذى قطعه. وأسرعت الحية والتفت على عنقه وظلت ممسكة بخناقه حتى أفرغت سمها فيه، ولم تغادره إلا بعد أن أصبح جثة هامدة.

ولما تغيب الرجل عن بيته أياما، وكانت أسرته تعلم قصته مع الحية، خرج ابنه ليبحث عنه، وصعد إلى قمة الجبل، وهناك فوجيء بعثوره على جثة أبيه وبجانبه نايه.

وفى لحظة فكر الابن فى مصير البيض الذهبى الذى كانت تمنحه الحية لأبيه فنحى الجثة جانبا، وتناول الناى، وأخذ يعزف عليه ألحانا جميلة مثل ألحان أبيه. وخرجت الحية من حجرها ولكنها لم ترقص بل انتصبت متجهمة، واتجهت نحوه كأنما تريد الفتك به. ولاحظ الابن أن الحية مقطوع ذيلها، فتراجع وسألها عما حدث، فحكت له عن غدر أبيه بها، فقال لها: لننس ما مضى ولنبدأ عهد صداقة جديد فيما بيننا. وعندئذ أجابته الحية: إن هذا لن يكون، فأنا لن أنسى قطع ذيلى وأنت لن تنسى قتل أبيك.

أما المثال الثانى فترد فيه الأمثولة على شكل حلم. وقد حكى لى هذا الحلم أحد الرواة أثناء بحثنا عن القص الذى يروى عن الأولياء وعلاقتهم بالناس قال لى:

كان لى ابن مريض، ونذرت أنه إذا شفى أن أقدم نذرا لضريح ولى من أولياء الله الصالحين فلما شفى الابن وفيت نذرى، واشتريت الكسوة. فلما رأت زوجتى الكسوة، وكانت غالية الثمن، وأعجبتها آثرت أن تحتفظ بها لغرض آخر. وإزاء إصرارها على الاحتفاظ بالكسوة، ذهبت واشتريت كسوة أخرى أقل ثمنا من الأولى. وفى الليلة نفسها، وقبل أن أذهب بالكسوة إلى ضريح الولى، رأيت فى المنام أن نافذة الحجرة التى أنام فيها تتفتح

بشدة ويطل منها رأس جمل، وأخذ الجمل يدير رأسه يمنة ويسرى، كأنما كان يبحث عن شيء في الحجرة، ثم مد عنقه عن آخره حتى وصل إلى الدولاب الذى بالحجرة ففتحه بفمه، ووجد الكسوة فيه، فانتزعها بفمه، ثم انسحب من النافذة ومضى.

وقد فهم الرجل من الحلم أن الولى تجسد فى شكل جمل، وجاء يستنقذ كسوته الأصلية التى بخلت بها الزوجة عليه، وذلك قبل أن تتصرف فيها، أى أن الولى كان يطلع وهو فى قبره على ما حدث بين الرجل وزوجته بشأن الكسوة، ولهذا فقد تجسد فى شكل جمل وجاء إلى الرجل محتجا واسترد حقه عنوة.

حقا إن هذه الحكاية من قبيل حكايات المعتقدات التى تروى بهدف تأكيد المعتقد، وحقا إنها ترد فى شكل حلم، لكنها من الناحية الفنية تعد أمثولة، حيث أن الأمثولة حكاية يمثل المعنى فيها شخوص وهمية، وتؤدى من الأدوار ما يلمح إلى المعنى. وبهذا يكون للحكاية معنى حرفى يقف عند حد الكلام المحكى، ومعنى خفى يستخلص فى يسر من المعنى الحرفى.

وواضح فى كلا الأمثولتين أن الحية والجمل وظفتا على نحو مخالف لتوظيفهما بوصفهما رمزين فثمة فرق كبير بين تصوير الحية والجمل بوصفهما جزءا لا يتجزأ من بنية الكون ونظامه، وبين أن تدخلا النص بوصفهما أداتين لإبراز المعنى. لقد كان من الممكن أن تُستبدل الأمثولتان بالجمل والحية أشكالا حيوانية أخرى تقوم بالدور نفسه دون أن يخل هذا بمضمون الحكاية.

على أن هذا لا يعنى أن التعبير الشعبى الذى يقوم على الرمز أعلى فى قيمته الفنية من الأمثولة فالأمثولة تشغل حيزا أساسيا ومهما فى التعبير الشعبى الإبداعى. إنها تتغلغل فى أعماق الحياة الشعبية وكأنها حارس على فكر الشعب وانشغالاته فى كل مجالات الحياة: السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية. ثم إنها قادرة من خلال التمثيل الإبداعى المتنوع على الكشف عن مشاغل الشعب فى كل هذه المجالات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأمثولة قديمة قدم الأسطورة، بدليل أن القص الفرعونى يتضمن بعض الأمثولات مثل أمثولة الصراع بين الصدق والكذب، وأمثولة الصراع بين الرأس والجسد، أدركنا أن الأمثولة شأنها شأن الرمز، قامت، وتقوم بدور أساسى فى التعبير الجمعى والشعبى.

ومن أهم خصائص الأمثولة أنها تتركب من موتيفات شعبية تنتقى بدقة من بين الرصيد الشعبى الهائل من الموتيفات الموروثة والمختزنة فى ضمير الشعب، بحيث تحقق هذه الموتيفات، عندما تصاغ فى بناء محكم المعنى المراد توصيله.

ولنحاول الآن أن نتمثل بأمثولتين تعبر كل منهما عن مجال من مجالات الحياة لنرى كيف تنتقى كل أمثولة موتيفاتها لتصنع منها بناءً محكما يمثل المعادل الموضوعى للمعنى الذى تريد توصيله:

خرج ملك ليستطلع أحوال الرعية مع وزيره وظلا يسيران متنكرين حتى وصلا إلى شاطىء البحر، حيث وجدا صيادا كهلا يجر شبكته فى جهد بالغ إلى درجة أنها أدمت يده. ولكن الصياد

لم يأبه بذلك، واستمر فى عمله حتى يفوز بالصيد الثمين. وعندئذ أمــر الملك وزيره بالتــوقف. ثم دار الحـــوار الآتى بين الملك والصياد :

الملك : كيف حال البعيد؟

الصياد : والله يا جلالة الملك أصبح قريبا

الملك : وكيف حال الجماعة؟

الصياد : والله تفرقوا

الملك : وكيف حال الاثنين؟

الصياد : أصبحوا ثلاثة

عندئذ قال له الملك : إياك أن تبيع رخيصا فأجابه الصياد: إنك لا توصى حـريصـا . ثم غـادر الملك والوزير الصـيـاد، وعـادا أدراجهما . وفى أثناء الطريق سـأل الملك الوزير عما إذا كان قد فهم شيئا من الحوار الذى دار بينه وبين الصياد، وأجاب الوزير بالنفى. عندئذ طلب منه الملك أن يأتيه فى الغد ومعه معنى هذا الحوار، وإلا قطع رأسه.

وظل الوزير يدير فى عقله الكلام الذى سمعه بحثا عن معناه، ولكن دون جدوى، ولما أعيته الحيل، وقد أوشك الوقت المحدد على أن ينقضى، هداه فكره إلى أن يذهب إلى الصياد ويقدم إليه مبلغاً من المال حتى يفشى إليه معنى هذا الكلام الملغز.

ولكن الصـيـاد أبى أن يقبل المـال فى مـقـابل أن يكشف له عن لغز الكلمات وظل الوزير يضـاعف فى الرشوة ولكن دون جدوى

فلما سـأله عن الثـمن الذى يريده إذن أجاب الصـيـاد: الوزارة وكـانت الإجـابة مـفـاجـئـة للوزير، ولكنه لما وازن بين بقـائه فى الوزارة أو قطع رقبته أبدى استعداده للصياد لأن يتنازل له عن الوزارة، وقبل الصياد، ولكنه أبى أن يطلعه على معنى الكلمات إلا إذا مثلا معا أمام الملك.

ومـا أن رآهمـا الملك حتى سـأل الصـيـاد: هل بعت رخـيـصـا فـأجاب الصياد على الفور: لقد قلت لك إنك لن توصى حريصا، فـسـأله: وبمـا بعت؟ فـقـال: والله بـالوزارة. ثم شـرع الصـيـاد فى شرح الكلمات، موجـهـا الكلام إلى الوزير، فـقـال: إن البـعيد هو عيناى لقد كنت أبصـر بهـمـا بعـيـدا، أمـا الآن فـأنا لا أبصـر إلا القريب. وأمـا الجمـاعـة فـهى أسنانى، فـقد تفرقوا. وأمـا الاثنين فهما رجلاى وقد أصبحت الآن أستعمل معهما العصا.

ثم صـدر المرسـوم بأن الصـيـاد أصبح وزيرا بدلا من الوزير الأصلى، وشـرع الصـيـاد يقـوم بعمله فى الوزارة وذات يوم كـان الوزير الجـديد يسـيـر فى الطريق إلى بيـتـه فـوجـد عـربة مـلأى بالخـيـار الطـازج. فـاشـتـهى الخـيـار ووقف ليـشـترى منه. ولكنه سرعـان ما رمى الخيار من يده بدعوى أن الشعيرات الدقـيقة فى الخيار، لكونه طازجا، قد آلمته، ثم ذهب إلى بيته وادعى المرض. ولم يذهب إلى عمله فى اليوم التالى. فلما سـأل عنه الملك قيل له إنه مريض فـذهب ليعوده، وسـأله عن سبب مرضـه، فـأجاب بأن شعيرات الخيار الطازج آلمته وألزمته الفراش.

واغتاظ الملك، وقال له: يا رجل لقد كانت يدك تدمى بالأمس وأنت تجر شبكتك، ومع ذلك فإنك لم تعر الألم أى اهتمام، وظللت تجر الشبكة عندئذ رد عليه الصياد قائلا: يا جلالة الملك! لقد كنت بالأمس صيادا أما اليوم فأنا وزير.

إن المغزى السياسى فى الأمثولة واصل على نحو مباشر، وباقتصادية ومتعة فى السرد وهذا المغزى السياسى ليس سوى نقد لاذع لبيئة يتحول فيها الفرد العامل الجاد إلى خامل لا يبحث إلا عن دعته. لقد قدمت الأمثولة شرطين لمن هو قادر على ممارسة الحكم السياسى: أن يكون ابنا من أبناء الشعب العامل الذى يعى تماما مطالب الشعب، وأن يكون حكيما عارفا. ولهذا صعد الصياد إلى الحكم ولكنه ما لبث أن شغله المنصب فنسى نفسه ونسى ماضيه ونسى انتماءه الى الشعب.

أما الأمثولة الثانية فتمس المجال الميتافيزيقى الذى لا يكف الانسان عن الالتحام به ومساءلته فى أخص مشكلاته الحياتية، وبخاصة مشكلة التفاوت فى الأرزاق(٢٨).

لقد رأى رجل فى المنام من يقول له: من جاور السعيد يسعد. فقام فى الحلم يجرى حتى وصل إلى قصر ملك. وما كاد يتهيأ للجلوس بجواره حتى يسعد، تحقيقا لحكمة المثل، حتى استوقفه على مقربة من القصر منظر أثار تطفله لقد رأى رجلا غريبا يجلس وأمامه عدد من الصنابير التى يخرج من كل منها أشياء غريبة، فسأل الرجل الغريب عن هذه الصنابير، فقال له: إنها صنابير الأرزاق عندئذ سأله الرجل عن صنبوره فأشار الرجل

الغريب إلى صنبور يكاد الماء يقطر منه. فغضب الرجل وذهب وأحضر سلكا ينظف به الصنبور، ولكن السلك انقطع بداخله، وكفت القطرات عن النزول. وفى هذه اللحظة استيقظ الرجل مذعورا وهو يصرخ: شفت بعينى ما حدش قاللى. وظل يجرى حتى وصل بالفعل إلى قصر الملك. فلما سمعه أهل القصر وهو يصرخ على هذا النحو ويقول، شفت بعينى ما حدش قاللى، ظنوا أنه قد رأى شيئا غريبا فى القصر. فاستدعاه الملك وسأله عن قصته، فحكى له ما رآه فى الحلم. عندئذ قال له الملك، إنها أضغاث أحلام، ثم أدخله فى حجرة مملوءة بالذهب وسمح له أن يغرف من الذهب ما يشاء، فملأ الرجل جيوبه ويديه حتى ثقل جسمه عن السير وبينما كان ينزل الدرج اختل توازنه وتدحرج، وهوى إلى الأرض، وتبعثر المال من حوله. واجتمع حوله الخدم فوجدوه فاقد الأنفاس وقد كتب على جبينه نحن خلقناه ونحن رزقناه ، ونحن أمتناه.

وقد استغلت هذه الحكاية كذلك عدة موتيفات شعبية، منها المثل الشعبى الشائع : من جاور السعيد يسعد، ثم استغلت موتيف الملك الذى يمثل السلطة العليا المتحدية وموتيف الحجرات المليئة بالذهب، التي يسمح للبطل أن يفتحها ويأخذ منها ما يشاء فيما عدا حجرة واحدة هى الحجرة المحرمة. وإذا كانت الأمثولة لم تصرح بهذه الحجرة المحرمة فإن وجودها يحس ضمنا، وتتمثل فى حجرة الغيب الذى لا يجوز للإنسان أن يزج بنفسه فيه. ثم أخيرا هناك موتيف المكتوب على الجبين، الذى لابد أن تراه العين.

وتعد هذه الحكاية مركبة على الرغم من قصرها. ولهذا يتحتم الربط بين وحداتها في حركة السرد من ناحية، وإدراك وظيفة كل جزئية فيها في إطار المغزى الكلي- إذا شئنا أن نصل إلى هذا المغزى.

فإذا كانت الأمثولة قد بدأت بالمثل الشعبي: من جاور السعيد يسعد، الذي يعد صدى لمجال اجتماعي خاص، وإذا كانت قد وضعت الحلم إلى جانب الواقع، وجعلت الواقع يحقق الحلم فعلا، حتى جاءت حادثة الرجل الغريب صاحب الصنابير، فأحدثت صدعا بين الحلم والواقع، فإن هذا يعنى أن المثل الشعبي الذي يقدم نموذجا سلوكيا، لم يتحقق ولم يعد قابلا للتحقق.

.ولقد شاء الرجل أن يدخل معركة التحدى بين تعلقه بالمثل والحلم من ناحية وصنبوره الشحيح من ناحية أخرى، فخسر المعركة الأولى، وعندما شاركه الملك في التحدى خسر المعركة الثانية، ثم تنتهى الأمثولة بعبارة نحن خلقناه ونحن رزقناه ونحن أمتناه، لتحسم القضية في أن الرزق حقا من عند الله، وأن سلوك الإنسان في تحصيل رزقه ينبغي ألا يعتمد على المثل القديم.

إن الأمثولة الشعبية حقا فن جدير بالتأمل في صنعته ونحن لا نتعجب من المواقف الفكرية التى تحرك الفكر الشعبي وتدفعه إلى التعبير عنها، بقدر ما نتعجب من تلك الصنعة التى تلتقط من الموتيفات المتراكمة في ذهن الإنسان وكأنها حبات من الفسيفساء المعدة لأن تصنع منها أشكال لا حصر لها من التكوينات الدقيقة والبديعة.

الهوامش:

1-DAN SPERBER, RETHINKING SYMBOLISM (CAMBRIDGE: CAMBRIGE UP, 1975)34.

٢- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى نهاية الإرب (القاهرة: دار الكتب المصريةد.ت) جـ١، ص ١٠٩.

٣- محمود شكرى الألوسى، بلوغ الأرب (بيروت: ادر الكتب العلمية، د.ت.) جـ٢، ص ٣،٣.

4- Quoted by Ernst Cassirer, Language and Myth, trans. by Suanne K. Langer(New York: Dover Publication. 1946)9.

5- Ibid., 61.

6- Philip Wheelwright, "The Archetypal Symbol", in The Interface between the Written and the Oral, ed. Jack Goody (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 2160

٧- رندل كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القدمة، ترجمة: أحمد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) ص ٣٠.

٨- نفسه، ص ٣١.

٩- نفسه، ص ٣٢.

١٠- نفسه، ص ٣٨.

١١- نفسه، ص ٣٢.

١٢- نفسه، ص ٣٦.

١٣- نفسه ، ص ٣٥.

١٤- نفسه، ص ٢٦.

١٥- نفسه، ص ٤٢.

١٦- نفسه، ص ٥٨.

١٧- نفسه، ص ٩٠.

١٨- نفسه، ص ٢١٨.

١٩- نفسه، ص ٢١٨.

٢٠- نفسه، ص ٢٤٠.

٢١- محمد عبد السلام، الانجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٢ بإشراف نبيلة ابراهيم ص ٤٢- ٤٤.

٢٢- جيمس فريزر الفولكلور فى العهد القديم ترجمة: نبيلة ابراهيم القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤) جـ ٢، ص ٢٢٨.

٢٣- محمد عبد السلام الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، سبق ذكره، ص ٢٦.

24- Vladimir Propp, Morphology of the Folktale (Bloomington: Indiana UP, 1971)25- 69.

وقد ظهرت ترجمة لهذا الكتاب إلى العربية قام بها أبو بكر أحمد قادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٨٩.

25- Tzvetan Todorov, Theories of the Symbol, trans by Cathrine Porter(Oxford: Basil Blackwell, 1982) 2.

26- Angus Fletcher, Allegory, The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca: Cornell UP, 1976) 15.

27- Ibid., 355.

٢٨- نبيلة ابراهيم، قَصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة: دار الفكر العربى ١٩٧٣) ص ١٧١- ٢١٤.

الفصل الثانى
خصوصيات الابداع الشعبى

يبدو الحديث عن «الإبداع الشعبى» للوهلة الأولى غريبا وربما كان مثيراً، فقد ظل الفكر النقدى على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع - إذا عرض له - إلا منسوبا إلى الفرد المبدع. ومع مضى الزمن، وتواتر هذا الفكر استقرت فى الأذهان فكرة أصبحت من المسلمات مؤداها أن الإبداع نشاط فردى، ينشأ عن تجربة فردية . وحين نتحدث عن الابداع الشعبى، الذى هو إبداع جماعى بالضرورة، تنشأ مشكلة ذات وجهين: الأول يتعلق بتخليص الإبداع من خاصيته الفردية، والثانى يتعلق بكيفيات هذا الإبداع وخصوصياته. وليس من هدف هذه الدراسة مطلقا أن تنفى فردية الإبداع الأدبى والفنى بعامة، ولكنها تسعى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع الفردى. ومن هنا فإننا نواجه فى هذه الدراسة صعوبة أولى فى مواجهة فكر مستقر. وصعوبة أخرى فى إرتياد مجال لا أقول إنه مجهول كلية، ولكنه ظل مهملاً لما يكتنفه من شكوك.

١ - حتمية التعبير الشعبى:

ترجع حتمية التعبير الشعبى إلى أنه يعد المكون الأساسى فى حضارات الشعوب، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية محلية، فلأن التعبير الشعبى بكل أشكاله ونماذجه اللغوية وغير اللغوية لا يثبت وجوده إلا وهو متمركز فى الزمان والمكان المحليين. وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة، لأنها هى التى تشكل مجموعة النظم الاشارية التى يصطلح عليها الناس فيما يختص بكل وجه من وجوه

حياتهم. ولهذا فإن اللغة الطبيعية تحتل مكان الصدارة فى الاتصال البشرى. ولا يمكن أن تثبت اللغة، بوصفها نظما إشارية، ما لم تكن متغلغلة فى البنية الحضارية، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن مفصحة عن هويتها فى بنية اللغة الطبيعية.

وتعرف الحضارة بأنها حصيلة من الذكريات التى تعبر عن نفسها فى شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها فى كل مظاهر الحياة اليومية، وفى حصيلة المعارف المتوارثة التى تحدد الممنوع والمرغوب فيه قولا وفعلا، وفى كل شكل من أشكال الإبداع التى تفهمها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إدراكهم للمحدود فى حياتهم، واللامحدود فيما وراء أفقهم المحسوس(١).

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية المرتبطة بالتعبير الشعبى ونؤكد حتميته:

أولا : إن الحضارة ظاهرة اجتماعية ، وهى أساس بناء المجتمع ونظامه. ولا تستبعد الحضارة دور الفرد، بشرط أن يكون هذا الفرد ممثلا للجماعة ومثريا لتراثها، أو على الأقل محافظا عليه.

ثانيا : إن الحضارة تنصب على حصيلة الماضى الذى ثبت فى شكل النظم الراسخة فى حياة الجماعة، اللغوية وغير اللغوية. وقد نجد من يتحدث عن بناء حضارة مستقبلية. واستعمال لفظ حضارة فى هذه الحالة يكون من قبيل المجاوزة، إذ لا يعنى ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبلية. فإذا أضافت خطة العمل هذه فيما بعد، حصيلة يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية الراسخة،

فإنها عندئذ إضافة حضارية.

ثالثا : إن الحضارة بوصفها نظما إشارية، لابد أن تترجم فى النهاية إلى نصوص، فاللغة فى النهاية هى التى تتناقل، وهى التى تترجم إلى معنى تفهمه الجماعة وتتبادله، ومن ثم يكون النص على الدوام قابلا للفهم وإعادة الفهم، كما يكون قابلا للإضافات المثرية(٢). وهذا هو السبب فى أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة فى أى صيغة من الصيغ المعروفة فى التعبير الجمعى. وقد تكون الكتلة الحجرية المشكلة فى شكل بناء أو تمثال مكونا من مكونات الحضارة، ولكن هذا التشكيل الحجرى لا يصل مغزاه إلى فكر الجماعة إلا إذا صاحبته اللغة ووضعته فى قلب الأحداث التاريخية أو الأسطورية. وبهذا تصبح اللغة هى السجل الحضارى الذى يصل الماضى بالحاضر.

رابعا : إن حركة الجماعة فى إطار حضارتها تكون وفقا لقيم موضوعة تهم الجماعة بأسرها، وليس وفقا لرغبات ذاتية. والفرق كبير بين الرغبة والقيمة، فالأولى تنبع من داخل الانسان بدافع حاجات «الأنا» الخاصة، ولهذا فإنها قد تكون بعيدة عن الحق والعدل، أما الثانية فهى تكتشف من الخارج، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية. ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس على مجموعة من القيم الموضوعية التى يفرزها الحس الجمعى والفكر الجمعى، وليس على مجموعة من الرغبات التى لا تلبى إلا حاجات مؤقتة. وإلى هذه القيم الموضوعية تنتمى القيم الأخلاقية والدينية والجمالية، وهى تمثل

مجموعات الأعمدة الثلاث التى يقوم عليها التعبير الشعبى(٣). وكيف لا، وهى الأعمدة التى تحدث التوازن بين العقل والروح على المستوى الفردى والجمعى معا!.

وخلاصة القول إن الحضارة التى يعد التعبير الشعبى مكونا أساسيا لها، نظام آلى يحكم جمع المعلومات فى ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريتها ودوامها. وهناك مظهران لهذا الدوام: دوام النصوص فى الذاكرة الجماعية، ودوام الشفرة. ومن الممكن أن تعيش النصوص والشفرة معا، ولكنه فى كثير من الأحيان تبقى النصوص وتختفى الشفرة. فالحكايات الخرافية، على سبيل المثال، ماتزال تحكى حتى اليوم وإن غابت عنا شفرتها التى كانت ملازمة لها فى زمن تاريخى محدد. وهذا يعنى أن حياة النصوص أطول أمدا من نظم الشفرات. على أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تناقلها عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة. وهنا يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص. ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة: **المسارالأول**، هو الذى يسمح بالاضافة الكمية للمعارف الجديدة المصاحبة لتغير الأزمنة.**والمسار الثانى**، هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة، بحيث تتداخل فيها وتتآلف معها، فالعناصر الأسطورية، على سبيل المثال، يعاد توزيعها فى أشكال جديدة من القص لتسهم فى خلق إبداعى جديد.

وأما **المسارالثالث** فهو الذى يلغى جوانب من القديم ليحل محلها

ما هو جديد، فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها يتحتم نسيان بعضها من أجل خلق ما هو جديد، وذلك تلبية لطبيعة الانسان الذى يسعى دائما إلى التغيير والتجديد. فإذا كان المهاد الفكرى والاجتماعى لم يعد ملائما لرواية السير الشعبية - مثلا - على نحو ما كانت تروى من قبل، فإن العقل الجمعى سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نمط آخر جديد من القص.

ونخلص من ذلك الى أن التراث الشعبى عملية طبيعية تنتمى كل الانتماء الى العملية الحضارية، فهو لم يوضع وضعا، وانما نشأ من خلال عملية معقدة، تتراكم فيها المعارف الحياتية والكونية. وهذه المعارف تظل تنقى وتغربل حتى تستقر فى تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية، وقيم جمالية شديدة الخصوصية. ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعى سرى وضمنى، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله. وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حتمية التراث الشعبى الذى يشبه حتمية الغرائز. والفرق بين الغرائز والتراث الشعبى، أن الغريزة ثابتة، وأنها إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت عامل هدم للانسانية. أما التراث الشعبى فهو أكبر عامل على تنظيمها وتحديد المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها.

لقد مضى زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبى على أنه إفراز الطبقات المسخرة من الشعب، وربما ما يزال لهذه النظرة أثر فى تقويم التراث الشعبى. ولا يعد هذا قصورا فى فهم طبيعة التراث الشعبى فحسب، بل فى مفهوم الحضارة بصفة عامة. على أن هذه

النظرة تغيرت على مستوى العالم نتيجة التطور الذى حدث فى العقود الأخيرة فى مناهج العلوم بصفة عامة، والعلوم الانسانية بصفة خاصة. ولم يكن التراث الشعبى بصفة عامة، والأدب الشعبى بصفة خاصة، بمنأى عن التأثر بكل ما هو جديد فى هذه الدراسات. ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إفراز الطبقات المسخرة، بل بوصفه ملكية قومية، لكل فرد فى المجتمع فيها نصيب.

٢ - خصوصية التعبير الادبى الشعبى:

يقول بروب فى كتابه «نظرية الفولكلور وتاريخه»: «إن الفولكلور وهو يعنى به فى هذا المجال، الأدب الشعبى يمتلك عددا من الملامح الخاصة التى تختلف اختلافا حادا عن الأدب الفردى، إلى درجة أن مناهج دراسة الأدب الفردى تعجز عن حل مشاكله»(٤).

وأول ملامح هذه الخصوصية أن الأدب الشعبى يعتمد، بوصفه وسيلة اتصال جمعية، على المشافهة، فاذا وصل النص الى حد تثبيته كتابة، ترتب على هذا أمران مهمان: الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة، وأراد أن يستغلها فى نقل النص ونشره، لا عن طريق الاستماع إليه، بل عن طريق القراءة. وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راوٍ وجمهور من المستمعين، بل يصبح متصلا بالقارىء على نحو مباشر، وهى الوظيفة التى يقوم بها أى نص مكتوب.

والملمح الثانى أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية، وذلك عندما يكف النص الشفاهى عن أن يؤدى دوره فى عملية الاتصال الجمعى لتغير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا، وعندئذ يمكن أن يستعين الراوى بالنص المكتوب فى القيام بعملية رواية أخرى. على أنه اذا حدث هذا ، فإن النص لا يروى كاملا كما كان يروى من قبل ، بل لابد أن يتعرض لعملية الاختزال أو التغيير على نحو ما، فقد يحدث عزل لبعض أحداثه لتروى بمفردها، وقد تتغير بعض الأحداث تغيرا كاملا، وقد يروى فى صيغة لغوية جديدة، كأن يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة. وكل هذه المتغيرات نعيشها اليوم فى رواية سيرة متبقية من السير العربية المروية وهى السيرة الهلالية. فإذا شاعت هذه الروايات الجديدة واستقرت، فإنها تستقل عن النص المكتوب ، ويصبح لها كيانها الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية، تقوم مرة أخرى على المشافهة.

وكل هذا يؤكد أن النص الأدبى الشعبى لا يتمتع بكيانه الحى إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهى بين الجماعة.

وهنا نقف وقفة مع موضوع الشفاهية لنرى أثرها فى خصوصية النص الشعبى. يناقش والترأونج فى كتابه المهم عن «الشفاهية والكتابية» تميز حاسة السمع فى عملية التوصيل عن سائر الحواس الأخرى، وتتلخص مزاياها فيما يلى:

أولا: إن الصوت سر الحياة، وإذا لم يكن هناك صوت فهناك

صمت، وحياة الشعب حركة وصوت. والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفى بين الأنا والآخر. وكلما قويت الطاقة التى تصحب الصوت، كانت فعالية الاستقبال. ومن هنا استخدم فى وصف عملية الاتصال الشفاهى مصطلحى الشحن input والتفريغ out put اللذين يستخدمان فى نظام المعلومات فى الحاسب الآلى، فالحاسب الآلى لا يعطى من المعلومات إلا بقدر ما أودع فيه، وهذا ما يحدث معكوسا فى عملية الاتصال الشفاهى، فعلى قدر ما يخرج من المرسل، تكون حصيلة الداخل الى المستقبل (المتلقى).

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل فى علاقته الخاصة بالزمن، فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهى فتنتهى معه مسافته الزمنية. ولكن هذا لا يعنى أن الزمن توقف، فالزمن ديمومة لا تنقطع، وسيظل الصوت مقترنا به ما بقيت الحياة، فعلى الرغم من أن الصوت ينتهى مع مسافته الزمنية فإنه قابل لأن يسترجع تماما كما يسترجع الزمن، فالانسان الشعبى قد تثور الرغبة فى داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه، فهو عندئذ يغنيه إما لنفسه أو لنفسه ولغيره. وقد يجد الرغبة فى أن يعيد على أسماع غيره حكاية أو مثلا شعبيا، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعبى.

وهنا يتمثل الفرق الجوهرى بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة، فالكلمة المسموعة تسترجع بناء على رغبة من داخل الانسان نفسه، أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم الا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى، فإذا استعان الانسان بذاكرته فى

استرجاعها، فإنها تكون قد تحولت عندئذ الى صوت مسموع داخليا(٥).

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أيسر كثيرا، ويكون الدافع الداخلى أقوى، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الايقاع والتشكيل منفردين أو مجتمعين، ليعبر عن تجربة جمعية مختزنة تهم الجماعة. وهذا هو السر فى وفرة أشكال التعبير وتنوعها فى الإبداع الشعبى، إذ هى بمثابة الطاقة الهائلة التى تقف وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها.

وكل هذا يؤكد أن الشفاهية جوهر عملية الاتصال الجمعى، وبدونها لا يكون هناك تعبير جمعى أو مشاعر وقيم جمعية. وفضلا عن هذا لا يكون هناك استمرار للتراث ، مع ما يتضمنه مفهوم الاستمرار من تجديد وخلق مستمرين.

وفى هذا المجال يعقد أونج مقارنة طريفة بين بعض الحواس المسئولة فى كثير أو قليل عن أداء عملية الاتصال الجمعى، ليثبت أن أكثرها كفاءة بطبيعة الحال هى حاسة السمع. فحاسة البصر لا ترى إلا السطح، وهى لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود، ولابد عندئذ أن تغير العين اتجاهها. ومعنى هذا أن العين لا ترى فى الوضع الواحد إلا ما يقع فى مجال بصرها، فإن شاءت أن ترى غيره فلابد أن تغير من اتجاهها.

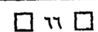
وبالمثل فإن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح، فإن شاءت اليد أن تلمس ما هو أعمق من السطح، لم تستطع الوصول، مهما كانت

قدرتها، إلا الى مدى محدود للغاية. وفضلا عن هذا فإن ما تنجزه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحي والمستوى العميق لا يخص إلا صاحبهما.

وبالمثل فإن حاسة الشم تربط كل فرد على حدة بعالمه الخارجي. فإذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية تمثل خطورة، مثل الدخان، فإن الاستجابة الجماعية فى هذه الحالة تكون آنية، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحضارى الجمعى المستمر.

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استقبالية لا تبلغ مداها أى حاسة أخرى، فهى تستقبل - دون عناء - الأصوات القريبة والبعيدة، والأصوات السطحية وذات العمق. وهى ليس لها الخيار فى ذلك، فالأصوات جميعها، البعيدة والقريبة، والسطحية والعميقة، وكل الأصوات مع اختلاف درجاتها ، تصب فى الأذن صبا، على نحو يجعل الانسان على الدوام، على صلة بالمحدود واللامحدود، وبالعالم كله الذى يحيط به(٦).

فإذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل فى التعبير الأدبى الشعبى تقوم على المشافهة، أى على الكلام الذى يصل إلى السمع، فإن هذا يعنى أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم فى أعلى درجاتها. وعلى سبيل المثال، فعندما يقوم الراوى بأداء دوره فى توصيل النص إلى الجماعة المصغية إليه، فإن آذان هذه الجماعة تستقبل صوت هذا الراوى ضمن مؤثرات صوتية أخرى، فحركة



الحياة وما يعج بها من أصوات لا تكف من حولها. كذلك يصل اليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين المشجعين لعملية الرواية، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها. وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوى فى كليته، وليس فى جانب واحد محدد منه، إذ ليست الأصوات سوى شفرات تترجم الى وقائع الحياة بكل أبعادها.

ولم يفت «**أونج**» أن يعقد كذلك مقارنة سريعة بين وسيلة الاتصال الجمعى الطبيعى عن طريق السمع، ووسيلة الاتصال التكنولوجى التى تقوم على السمع كذلك، ويمثلها جهاز التليفزيون، اذ قد يتصور أنهما يؤديان غرضا واحدا هو الاتصال الجماهيرى. والواقع أنهما مختلفان كل الاختلاف، فوسيلة الاتصال التقنية تنظم المعلومات وفقا لارادة متحكّمة فيها، وليس للمستمع دخل فى ذلك(٧)، فى حين أن المؤدى الشعبى يضع فى حسبانه أولا رغبة المتلقين عنه، والمجال الفكرى والاجتماعى الذى يعيشون فيه ويتفاعلون معه، وهو حريص كل الحرص على أن يصل بعملية الاتصال إلى أعلى درجة من الإثارة والفاعلية، وإلا بطل دوره، ولهذا فهو يعد الاستجابة الفورية للمتلقى علامة على نجاحه فى تحريك عملية التلقى، وفى وصول الرسالة إلى هدفها، أى إلى نفس المتلقى. ومن ثم فهو يحرص على الابقاء على درجة الاستجابة حية لدى المتلقى منذ اللحظة التى يبدأ فيها عملية الأداء حتى نهايتها، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير فى اتجاه واحد، بل فى اتجاهين متوازيين من المؤدى إلى الجماعة

الشعبية، ومن الجماعة الشعبية الى المؤدى. وهذا ما لا يمكن تحققه مع وسيلة الاتصال التليفزيونى، التى تبث فى اتجاه واحد، من المرسل إلى المستقبل.

٣ - خصوصية التأليف فى الأدب الشعبى:

وترتبط بالشفاهية خصوصية ثانية للابداع الشعبى بصفة عامة، هى أنه مجهول المؤلف. ولن نقف لنناقش هذه القضية التى كثيرا ما أثيرت، لأنها من وجهة نظرنا حقيقة مؤكدة. وما يهمنا فى هذه الخاصية هو مدى تأثيرها فى الابداع الأدبى الشعبى.

وأول ما يثار بصدد هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص وذيوعه عن طريق الشفاهية. فالنص المجهول المؤلف يعد ملكية عامة للشعب، فإذا راقه، لأنه يؤدى وظيفة ما فى حياته، حرص على ترديده. ومع الترديد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذى يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة المبدعون الذين يعدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه المتغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة.

وهنا يقف النص الأدبى الشعبى مواجها فى خصوصيته النص الأدبى الفردى، فالنص الفردى يتمتع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير، ولابد أن يتعامل معه القارىء على هذا الأساس. ولكن القارىء حر فى أن يفهمه كيفما شاء، ولهذا

تتعدد القراءات مع ثبات متن النص.

أما النص الشعبى فهو أولا مجهول النشأة، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلا عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية المتراكمة عبر عصور طويلة. ولهذا فإن النصوص الأدبية الشعبية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة بعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضا فى سياق الفكر الكلى المنتظم، وقد فسر بعضها بعضا ، كأن يكشف عن أصول اللغة الاشارية الممتدة فى أعماق التاريخ.

هناك إذن اختلاف جوهري بين النص الفردى والنص الشعبى. وهناك وجه آخر للاختلاف، وهو أن العلاقة غير المباشرة بين النص الفردى والقارىء تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة، بين مؤدى النص والمستمع إليه. وكل مؤدٍ يعلم أنه يؤدى رواية أخرى لنص قيل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته، ولهذا فإن المستمع الذي يمكن أن يكون راوية من بعد، حر في أن يغير هذا النص كذلك. على أن هذه الرغبة فى تغيير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التي استمع اليها.

وكل هذا يؤكد أن النص الشعبى حركة مستمرة مع حركة الحياة، فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار ازاء هذا التغيير، لابد أن يجد صداه فى حركة النص.

ويؤكد هذا أن القص الشعبى، على سبيل الثال، لم يثبت عند نمط

بعينه. وكل نمط ينشأ جديدا لابد أن تكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنمط السابق عليه. فإذا كانت الأسطورة تعد أقدم الأشكال القصصية الجمعية، فإنها بعد أن تغير المجال الفكرى والاجتماعى الملائم للعصر الأسطورى، تحللت الأسطورة وتركت آثارا من موضوعاتها ورموزها فى القص الذى حل محلها، وهو الحكايات الخرافية ، أو حكايات السحر والجان، كما يروق للبعض أن يسميها ، بل إنها تركت آثارها فى نموذج البطولة فى هذا القص الأخير. ومع ذلك تظل للحكاية الخرافية خصوصيتها وجمالياتها المنفصلة عن الأسطورة.

ثم تعود الحكاية الخرافية وتترك بصماتها فى نمط قصصى شعبى آخر يعد لصيقا بمشكلات الحياة اليومية، ولكنه كذلك يتطلع إلى الحكاية الخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلا جديداً.

وإذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المتواصلة فى هذا المجال الى القص نفسه، فهذا من قبيل المجاز، فحركة الابداع المتغيرة المستمرة لابد أنها تتم خفية من خلال فكر شعبى فعال يخامر عقول الأفراد المبدعين. وهذا الفكر الشعبى الفعال هو المسئول كذلك عن حركة تغير اللغة مع استجاباتها لكل متطلبات الحياة. ومع ذلك فنحن نقول، من قبيل المجاز كذلك، إن اللغة كائن حى يتفاعل مع الحياة، ويتغير مع تغير الحياة، ويفاجئنا بين الحين والآخر بألفاظ تعد علامات دالة على مشاغل الناس النفسية ومتاعبهم فى الحياة.

وربما كان أهم سؤال يطرح فى مجال التأليف الأدبى الشعبى، وهو السؤال الذى كثيرا ما راود دارسى الأدب الشعبى وحاولوا الاجابة عنه بشكل أو بآخر، هو: كيف يصل الابداع الأدبى الشعبى قبل شيوعه إلى هذه الدرجة من الاتقان فى الصنعة الفنية والجمالية من ناحية ، وفى الأداء اللغوى للمعنى الدقيق الذى يريد توصيله من ناحية أخرى؟

وطبيعى أن مثل هذا السؤال لا يطرح فى حالة الإبداع الفردى، حيث نواجه عقلا واحداً مفكرا ومسئولا وحده عن تركيب الكلام فى حبكة بعينها . وعندما يتلقى القارىء هذا العمل، فإنه يقوم بعملية تفكيك لتركيبه اللغوى ليرى كل جزئية من جزئياته فى فاعليتها الخاصة، ثم يعود فيربط بينها ليصل إلى وحدة النص الدلالية والجمالية.

وإذا كان هذا الاجراء نفسه يتبع فى تحليل النص الأدبى الشعبى، فإن السؤال الذى يسبق ذلك مازال مطروحا، وهو: من المسئول عن هذه العملية، بخاصة إذا كنا قد اصطلحنا على أن التعبير الشعبى ملكية جماعية؟ إذ كيف يصل النص من تلقاء نفسه الى هذا الحد من الاتقان فى الصنعة اللغوية؟

ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعبى لا ينشأ مكتملا دفعة واحدة ، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة، بحيث لا يخرج إلى الجماعة إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفنى، وكأنه كائن حى لا يظهر للناس إلا فى كامل هيئته، وعندئذ يعلن عن نفسه

ليلتف الناس من حوله.

فالأمثال الشعبية - على سبيل المثال - لا تذيع إلا مكتملة فى بنيتها الموسيقية والفنية والمعنوية، فقد نسمع المثل الذى يقول: «معاك مال ابنك ينشال، ممعاكشى، ابنك يمشى»، أو المثل الآخر : «الخشب قال للمسمار: فلقتنى. قال له: لو كنت شفت الدق اللى فوق دماغى كنت عذرتنى» - ونشعر بارتياح لهذا التآلف الصوتى بين: مال وينشال، ممعكشى ويمشى، فلقتنى وعذرتنى. وقد يدفع هذا الارتياح الباحث لأن يبحث فى الصيغة البلاغية والموسيقى الصوتية اللتين صيغ فيهما المثلان. والواقع أن الشعب لم يسمع بالصيغ البلاغية، ولا هو يعرف عنها شيئا. ولكنه يدرك، على نحو تلقائى، أن صياغة المثل لابد أن تتوفر على ما يغرى بحفظها وترديدها لتستمر فى أداء وظيفتها الحيوية، وهى التنبيه على الدوام الى جوانب النقص فى الناس والحياة وأن ذلك ينبغى أن يقدم فى تشكيلات فنية تفوق الحصر.

وهنا يتحتم علينا أن نسلم بما قاله **ابن قتيبة** من أن ملكة الشعر والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عباده جميعاً وفى كل الأزمنة. ولهذا يظل المعنى يدور فى عقول الجماعة، وتظل هى تعبر عنه بالكلام العادى المألوف إلى أن تأتى اللحظة التى يلبس هذا المعنى فيها ثوبا جماليا خاصا، وعندئذ تتلقفه الجماعة، لا لأنه يقول المعنى الذى قالته من قبل مرات ومرات، بل لأنه فى هذه المرة يقول المعنى فى قالب سحرى. ولا يأتى هذا السحر من التآلف الصوتى بين

الكلمات المتجانسة: مال، ينشال، ممعاكشى، يمشى، فلقتنى، عذرتنى، فحسب، بل يأتى كذلك من دقة التوفيق بين القيمة الجمالية والنفعية فى تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة، فعلى قدر كفاءة القيمة الجمالية تكون كفاءة الوظيفة النفعية.

ولهذا فقد يتملكنا العجب من هذه الحركة الإبداعية العبقرية التى يمارسها الحس الشعبى حين ينظر إلى عملية تافهة نراها فى حياتنا العادية مرارا ولا نكاد نلتفت اليها، مثل عملية دق المسمار فى الخشب، فهو يلتقطها ويعزلها عن وظيفتها الحياتية ليوظفها فى تشكيل يحمل دلالة جديدة تجسد معاناة الانسان للحياة فى صورة دالة. ولقد تم هذا بكل بساطة بخلق هذا الحوار الذى ينضح بعذاب الخشب والمسمار، وبالاستخدام الدقيق لكلمتى «فلقتنى» و«عذرتنى» لما لهما من ايحاء قوى فى الاستعمال اليومى. ومن خلال ذلك استطاع المثل أن يبرز المفارقة الطريفة بين مقهور يرفع شكواه الى قاهره، ثم يكتشفان معا أن كليهما مقهور، لأنه هناك طرفا ثالثا قاسيا ومتسلطا يتعمد أن يدفع أحدهما دفعا إلى قهر الآخر. ولا مفر عندئذ من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منهما يملك دفع القهر عن نفسه، فضلا عن أن يدفعه عن الآخر.

ونخلص من ذلك إلى أن حس الجماعة الجمالى لايسمح بشيوع نص إلا إذا اكتملت كفاءته الفنية، وكان مؤهلا للقيام بالوظيفة المنوطة به فى حياة الجماعة الشعبية.

ونستطيع أن نقول الآن بكل اطمئنان، إن الفوضى والتشتت لا

يمكن أن يجدا طريقهما الى النص الأدبى الشعبى الذى أثبت وجوده وانتشر بين الجماعة. فالنص الشعبى الذى تتحدد وظيفته بمحاربة فوضى الحياة وتشتتها، يرفض أن يكون هو نفسه مجالا للفوضى والتشتت.

ونسوق مثالا آخر يؤكد هذه الظاهرة ويزيدها وضوحا، فهذا جزء من موال يحكى معاناة من نوع آخر، فيقول:

جـــمل حـــداه ألم تحت الحِـــمل مِـــدَارى
لا الجـــمل بيـــقــول آه ولا الجـــمـــال بيـــه دارى
دارى عـــلـــى بلـــوتــك يـــالـــلـــى ابـــتـــليـــت دارى.

فكلمة «دارى» تقع فى لب المشكلة المراد ابرازها، ولذلك فهى تحتل الصدارة فى صياغة الموال، وهى تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقى فيه، فالكلمة تأتى فى نهاية كل سطر لتغلق معناه وتختم وزنه الموسيقى. ولنا أن نتصور الحمل الثقيل الذى يحمله الجمل فوق ظهره الذى يعانى مسبقا من الألم . لندرك أن الجمل يعانى من ألمَين شديدين فى آن واحد، ألم الجسم نفسه، وألم الحمل الضاغط على ذلك الألم. على أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة، بل إن المشكلة تقع فى أن أحدا لا يرى مصدر الألم ولا يهتم بأن يراه. وأنىً للجمل أن يستصرخ الناس حتى يحسوا بألمه؟ وبهذا تكون كلمة «مدارى» الأولى قد حققت دلالتها . ثم تأتى كلمة «دارى» فى السطر الثانى لتضيف جديدا الى الكلمة الأولى، فالجمال الذى هو أقرب الناس الى الجمل، وأكثرهم حرصا على سلامته، لا يدرى كذلك شيئا عن ألم

جمله. وإذا كان الأمر كذلك، فليدار الانسان، الذى هو صنو الجمل، بلوته، لأن كشفها قد يزيد من ألمه، ولن يجد أحدا يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه.

وبهذا تكون كلمة «دارى» باستخداماتها الثلاثة قد حققت وظيفتها الجمالية، فى الوقت الذى عبرت فيه بدقة عن معاناة الانسان الشعبى على نحو يدفعنا الى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر توفيقا فى هذا الموال من هذه الكلمة بتحويراتها المختلفة. وفضلا عن هذا فإن الشيء المألوف العادى، وهو الجمل الذى يحمل حملا ثقيلا، قد تحول من العيانى إلى المدرك، ومن المدرك إلى التعبير الجمالى الذى ربط بين الحياتى والكونى، وبين الجسمى والمعنوى، وبين الجزئى والكلى.

ونخلص من كل هذا الى أن الابداع الأدبى الشعبى، شأنه شأن الابداع الفردى، يخضع للاختيار المتعمد والصقل والحذف والاضافة، الى أن يصل الى الصيغة المثالية التى يثبت عندها. والفرق بين الابداعين يتمثل فى أن الأول يخضع لارادة الفرد الواحد وذوقه، فى حين يخضع التعبير الشعبى لارادة الجماعة التى لابد أن تعلن عن قبولها للنص الأدبى قبل شيوعه، وذلك إذا رأته موافقا لذوقها الثقافى، وحسها الجمالى، واحتياجاتها-النفسية.

٤ - خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشعبى:

إذا كنا قد سلمنا بأن الابداع الشعبى حتمى، أى أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لابد أن يعتمد على

المشافهة، على أساس أنها الوسيلة المؤكدة لضمان سيرورة النص الشعبى من ناحية أخرى، وإذا كنا قد رأينا أن النص الشعبى الذى تعترف به الجماعة أولا ، ثم تدفع به لكى يشيع فيما بينها بعد ذلك، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة، فإن السؤال الذى يترتب على هذا كله بالضرورة يتعلق بالمفردات الجمالية Aesthetic devices ، المرتبطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات. ويمكننا أن نلخص المفردات الجمالية للنص الأدبى الشعبى فيما يلى:

أولا : إن التعبير الأدبى الشعبى لا يعكس الواقع على نحو مباشر، بل ينحرف انحرافا شديدا عن هذا الواقع(٨). ويتم هذا من خلال حركة اللغة فى مستوياتها الابداعية، وحركة الأحداث، وحركة الشخوص، وهذا هو سر السحر فى الإبداع الشعبى، فعالم الإبداع الشعبى لصيق بالواقع، ولكنه شديد التعلق باللاواقع، وهو قادر على أن يمزج بين الحقائق الوجودية اللصيقة بعلم الإنسان الشعبى، وحقائق العالم الآخر كما يتصورها الخيال الشعبى وفقا لموروثاته، وللدوافع النفسية الجمعية. وعندما يختلط العالمان لابد أن يجرى من الأحداث ما هو غير مألوف فى عالمنا الواقعى. وسوف نتوسع فيما بعد فى علاقة الواقع باللاواقع فى التعبير الشعبى.

ثانيا: لا يتعامل القص الشعبى مع الشخوص بوصفها ممثلة لنماذج بشرية تشترك فى بعض خصائصها الجسدية وملامحها النفسية والفكرية، بل بوصفها أنماطا ممثلة لأوضاع اجتماعية،

فهناك الملك والفقير والغنى والغبى والأحمق.. الخ. ولهذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل الى آخر. ويترتب على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردها إلى تفرد شخوصها، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخوص. ونحن نستخدم هنا مصطلح «الأدوار» لا «الأفعال»، لأن الدور أكبر من الفعل ، وهو أكثر ملاءمة للشخصية النمطية التى تمثل وضعا اجتماعيا. وبناء على ذلك ، فإن كل حكاية تعد حلقة فى سلسلة طويلة من الحكايات، بل إن هناك من يرى أن أى نص أدبى شعبى، سواء أكان قصا أم لم يكن، يعد حلقة ضمن حلقات النصوص الأخرى.

ثالثا : حيث إن التعبير الشعبى يقوم على التوصيل المباشر، وحيث إن حصيلة التفريغ من جانب الراوى لابد أن تتكافأ مع حصيلة الشحن، فإن هذا التعبير ينبغى أن يتسم بالبساطة، التى لا تعنى السطحية بحال من الأحوال.

فالقص، على سبيل المثال، لا يقدم من الشخوص إلا ما يقوم بدور أساسي فى حركة القص، فليس هناك فى القص الشعبى شخوص ثانوية، كما هو الحال فى القص الفردى، تضفى مزيدا من البعد الاجتماعى أو، المكانى، وإنما يقوم كل شخص بدوره الأساسى دونما زيادة على ذلك. ولهذا فان الشخوص المناوئة أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسى، شأنها شأن البطل. ويترتب على هذا أن القص الشعبى لا يعنى بالعلاقات الانسانية المعقدة، أو الحوار ذى الأبعاد النفسية، أو التعليقات الاستراتيجية التى تصدر عن أنا

القاص أو الشخوص الأخرى.

ويترتب على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يقومان بوظيفتهما المألوفة فى القص الفردى عندما يبرز دورهما فى تعميق الشخصية وتعميق علاقتها النفسية بهما معا أو بكل منهما على حدة . وانما يقوم الزمان والمكان فى القص الشعبى بدورهما التجريبى فحسب، فهما مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه، فاذا انقضى الحدث انتهى دورهما.

رابعا: يميل التعبير الشعبى فى عمومه إلى استخدام الأسلوب الترابطى عن طريق أسلوب الاضافات additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفريغى subordinative(٨)، فالجمل فى القص الشعبى - على سبيل المثال - متراصة ومترابطة بواو العطف أو بكلمة «وبعدين». وبهذا تتراص الجمل بحيث يفضى الحدث إلى الآخر، دون عودة إلى الحدث الأول. وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الاضافات التى تبدأ من نقطة وتنتهى عند نقطة، دون أن يحدث فى مجرى الأحداث تفريعات للحدث الواحد، فالأحداث جميعها رئيسية، وهى تقف على قدم المساواة من الأهمية.

وقد يتسع مفهوم الإضافة فى القص ليشمل توليد الحكاية من حكاية، وبهذا تضاف الى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها فى الوقت نفسه. وهذا يحدث فى حكايات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع كما هو معروف ، وكذلك فى السيرة الشعبية العربية، وعلى نطاق أضيق فى القص الشعبى القصير.

وكما يستخدم أسلوب الإضافة فى القص يستخدم - على نحو آخر - فى المثل الشعبى المعروف بكثافة لغته وتركيزها بصورة فائقة. فالمثل الشعبى يتكون من جملتين رئيسيتين على الأقل، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية. وعلى الرغم من أن هذه الأمثال تستخدم أدوات الاضافة، فهى تستخدمها بهدف آخر مغاير لهدف إحداث التراكمات. فالمثل الذى يقول: «قالوا أبو فصادة بيعجن القشدة برجليه، قالوا كان بان عليه»، وكذلك المثل: «تخاصمنى فى زقة، وتصالحنى فى حارة»، تبدو الاضافة فيهما فى تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا، ثم تأتى أدوات العطف وهى الفاء المضمرة فى المثل الأول، والواو الصريحة فى المثل الثانى، لتعلمنا أن التركيب من النوع الإضافى. وعلى الرغم من ذلك فإن الاضافة هنا ليست إضافة التراكم بل إضافة المفارقة، فالجزء الثانى من المثل لابد أن يرد محملا بالمفارقة ، بهدف إبراز مفارقات الحياة، وهو الهدف الأول من المثل الشعبى.

خامسا : ويرتبط بمفهوم الاضافة الميل إلى التكرار. والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الاضافة، إذ هو فى حد ذاته حدث وقع فى زمن آخر، فهو إذن يضاف الى الحدث الأول، فلا يجوز أن يلتبس بالمفهوم السابق للإضافة، وهو إحداث تراكم فى الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعى لها، وإنما يعد التكرار نوعا من «الافاضة»، وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح الاضافة. فالبطل يقوم بالتجربة ثلاث مرات، وهو يخفق فى المرة

الأولى، وكذلك فى المرة الثانية، ثم ينجح فى المرة الثالثة. وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة شخوص، فالأول يقوم بالتجربة ويخفق، والثانى يقوم بها ويخفق كذلك، والثالث يقوم بها وينجح.

وهناك من يتخذ من هذه الخصوصيات الشكلية للتعبير الشعبى حجة لأن يضع التعبير الشعبى فى المرتبة الدنيا من حيث القيمة الجمالية. وربما اتسمت هذه النظرة بالقصور إذا ما ارتكزت على المقارنة بين الأدب الفردى المكتوب والأدب الشعبى الذى يقوم أساسا على المشافهة، وإذا نظرت الى التعبير الشعبى منفصلا عن وظيفته الأساسية، وهى أن تصل الرسالة الى المتلقى على نحو فورى وفعال فى الوقت نفسه، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية، وموقفه الأنطولوجى من ناحية أخرى، أما إذا أخذنا فى الحسبان هذين العاملين، وهما أن الأدب الشعبى لا يمكن أن يخضع لمواضعات الأدب الفردى المكتوب، وأن له وظيفة عملية الى جانب الوظيفة الجمالية فى حياة الجماعة، تأكدت حينئذ القيمة الجمالية لهذه القوانين الشكلية، إن صح لنا أن نسميها قوانين.

فقانون الاضافة فى النص الأدبى الشعبى يجعل كلا من راوى النص ومستقبله فى مستوى واحد من البث والاستقبال السريع. ولهذا لابد أن يكون النص حركة منسابة لكلمات تقال، أو أحداث تحكى، على نحو متتابع ،، حتى تصل المعلومة فى نهاية النص الى كل المتلقين بوصفهم كيانا موحدا. إن مستقبلى النص الشعبى ليسوا بمثابة حاصل جمع ١+١+١، كما يحدث فى حالة مستقبلى

النص الفردى، بل هم حاصل ضرب ١×١×١ ، فمهما كثرت الآحاد فإن الحصيلة فى النهاية هى «واحد». وهذا هو مفهوم «الجمعية» التى تحرص النصوص الشعبية والتعبير الشعبى بصفة عامة الى التمسك بها، وإذا لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعبية من أساسه.

ليست هناك إذن وسيلة أبلغ لتوصيل النص للجماعة الشعبية من نظام السرد المتصل. وفضلا عن هذا فلا يمكننا أن ننكر ما للحكى من متعة فى حد ذاته، مهما جد من أشكال فى تبليغ الرسالة النصية. وهذا هو السر فى استمتاعنا بالنصوص الأدبية القديمة وبعض القص التقليدى وغير التقليدى الذى يتبع أسلوب الحكى، ثم استمتاعنا بقراءة النصوص الأدبية الشعبية المدونة مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

وقانون البساطة مطلوب كذلك فى عملية التوصيل الجماعى. والبساطة ليست مرادفة للتسطيح الذى لا يحرك الفكر أو العواطف، بل هى ضد التعقيد والغموض الذى يتطلب من القارىء قراءة النص أكثر من مرة، مع إعمال الفكر فى الربط، ومحاولة ايجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير. إن متلقى النص الشعبي يستمع إليه مرة واحدة فى الجلسة الواحدة. ولهذا لابد أن يصل النص كاملا اليه بكل ما يحتمل من شفرات تخص نظام الجماعة، وما يحمل فى الوقت نفسه من متعة جمالية. وإذا لم يحدث هذا

بسبب غموض النص أو تعقيده، انقطعت عملية التوصيل.

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفسى من أحد الراوة تؤكد بساطة النص الشعبى لا تسطيحه.

وتحكى هذه الحكاية أن «الكلاب البلدى»، وهو - مصطلح شعبى للكلاب الضالة - اجتمعت ذات يوم وتساءلت: لماذا تلقى الكلاب الرومى - وهو مصطلح شعبى للكلاب التى تلقى العناية الفائقة من أصحابها - فهم يعتنون بأكلها وصحتها ونظافتها، فى حين أننا نتجول في الشوارع ليل نهار، ونبحث عن طعامنا فى القمامة، والناس جميعا ينفرون منا؟ ولما أعياهم الجواب، قرروا أن يكتبوا رسالة الى سيدنا سليمان، الذى يعرف لغة الحيوان والطير،، تحمل سؤالهم هذا علهم يجدون الرد الشافى عنده . ثم وضعوا الرسالة المطوية فى خاتم كلب وكلفوه بحملها الى سيدنا سليمان. على أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم، وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد . ولهذا فإن كلاب الحى عندما تقابل كلبا غريبا تلتف حوله وتشم مؤخرته، لعلها تجد معه رد الرسالة.

فالحكاية من الناحية البلاغية استعارة تمثيلية، ويمكن أن تعد حكاية تعليلية تفسر ظاهرة كونية، هى شم الكلاب بعضها بعضا عندما تلتقى.

ومع أن الانسان الشعبى لا يعى هذه المسميات البلاغية، فهو لا

يغيب عنه أنها قد زحزحت الواقع الى واقع آخر لا يقل فى مرارته ومفارقته عن واقعه. وعلى الرغم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر، فانها تصل إليه بدون عائق، لبساطة الشكل، ولكنها مشحونة فى الوقت نفسه بطاقة فكرية وشعورية تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة: متى يصل الرد على هذه المشكلة المستعصية؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جمالية ثالثة مهمة فى عملية الاتصال. وقد درست جماليات التكرار على مستوى النصوص المختلفة، الشعبية وغير الشعبية على السواء، فكل أشكال التعبير الأدبى تستخدم أسلوب التكرار بمهارة فائقة فى الشعر يتكرر المعنى فى تشكيلات متنوعة، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى ، وفى القص تتكرر الأحداث محققة إضافات رأسية وأفقية.

وتتضح جماليات التكرار الثلاثى أكثر ما تتضح فى نصين فى القرآن الكريم: النص الأول يرد فى سورة الأنعام (الآيات ٧٤ - ٧٨)، وذلك فى قوله تعالى: «وكذلك نرى ابراهيم ملكوت السماوات والأرض وليكون من الموقنين . فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربى، فلما أفل قال لا أحب الآفلين. فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربى، فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة، قال هذا ربى، هذا أكبر، فلما أفلت ، قال يا قوم إنى برىء مما تشركون. إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات

والأرض حنيفا وما أنا من المشركين»(١٠).

فالعبارات تتكرر فى النص القرآني، ومع كل تكرار ترد الاضافة اللغوية التي لا ترد فى المرة السابقة. فاذا قال ابراهيم فى المرة الأولى، «لا أحب الآفلين» فإنه يضيف فى المرة الثانية الى النص السابق: «لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين». أما فى المرة الثالثة فقد حسم ابراهيم أمره، وأعلن موقفه فى قوله : ياقوم إنى برئ مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين».

وأما النص الآخر الذى يرد فيه التكرار ثلاثيا كذلك، فيرد فى سورة الكهف عندما لقى موسى العبد الصالح، وذلك فى قوله تعالى: «قال له موسى، هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشدا. قال إنك لن تستطيع معى صبرا. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا. قال ستجدنى إن شاء الله صابرا ولا أعصى لك أمرا، قال، فإن اتبعتنى فلا تسألنى عن شئ حتى أحدث لك منه ذكرا. فانطلقا. حتى إذاركبا فى السفينة خرقها، قال أخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئا إمرا. قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبرا. قال، لا تؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا. فانطلقا. حتى إذا لقيا غلاما فقتله. قال أقتلت نفسا زكية بغير نفس، قد جئت شيئا نكرا . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبرا. قال إن سألتك عن شئ بعدها فلا تصاحبنى، قد بلغت من لدنى عذرا. فانطلقا.

حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جدارا يريد أن ينقض فأقامه. قال لو شئت لتخذت عليه أجرا. قال هذا فراق بيني وبينك، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا»(١١).

فالتكرار فى هذا النص القرآنى يقع فى صدارة بنائه اللغوى، وهو يرد على مستوى الكلمة والجملة والحدث.

فكلمة الصبر وردت ست مرات، كما وردت عبارة «إنك لن تستطيع معى صبرا» ثلاث مرات. كذلك تكرر الحدث ثلاث مرات. وليس التكرار مقصودا فى حد ذاته،، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجمالية. فالمعنى بعد كل حدث يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح، ومع تصاعد هذا التأكيد يتصاعد خضوعه له. وفى الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن الانسان، مهما علت مكانته الدينية، لا يمكن أن يصل بعلمه الى إدراك حقائق كل الأمور، بخاصة ما يقع منها فى علم الغيب. وبعيدا عن المعنى والدلالة، يظل للنظام الصوتى الناجم عن التكرار جمالياته مع كل قراءة للنص القرآنى.

وأخيراً فإن النسق الثلاثى لتكرار الحدث يصل به إلى حد الاشباع الذى لا يجوز بعده التكرار.

ويقوم التكرار بأداء هذه الوظائف فى النص الشعبى بحسب إمكاناته ، ووفقا لوظيفته الأساسية وهى التوصيل.

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات، فمن أجل اختبار نمو وعيه وإدراكه وإصراره على النجاح. ولابد أن تكون التجربة الأولى مخفقة، لأنه مع الاخفاق يبدأ الوعى ومع التجربة الثانية المخفقة يتزايد الإدراك والإصرار اللذان يؤديان الى النجاح فى التجربة الثالثة والأخيرة. «والثالثة ثابتة» – كما يقول التعبير الشعبى.

وقد يكون للتكرار وظيفة فى الأداء الشفاهى للنص، كأن يكون وسيلة وصل بين الحدثين. وأفضل للمؤدى أن يكرر الحدث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول فى الحدث التالى، ومع ذلك فكلما ابتكر المؤدى أسلوبا جديدا للتكرار كان أكثر قدرة على الاحتفاظ بنشاط المستمع.

لقد استمعت الى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة فى احتفال شعبى. فكان الراوى – فى بعض الأحيان – يقطع الرواية الشعرية ليسرد نثرا ما قاله شعرا من قبل أو ما سوف يغنيه شعرا من بعد. وكان من ذلك – على سبيل المثال – قول الراوى: «وعارضها أمير وحكيم وباهى.. وقالوا لها ليه كده يادرة، دا فعل مايل. بتدى بالسخا كده ليه يا درة.. بلاش المضيفة وكفى مهاز. عليهم بالعجل. ردت وقالت: حرام ياجاحدين ليه تمنعونى، أنا ياخواتى فى أموالى حرة، وليه بقى م الثواب راح تحرمونى؟» ثم يعود الراوى فيكرر هذا على نحو آخر شعرا، ثم يصله بالحدث التالى فيقول:

- وطمعوا فى مالها وقالوا ليه يروح بره

وتقول لنا إنها فى ملكها حرة

لابد تبعد قوام عن ملكنا دره

البنت دى بعدها عنا يسلمنا

ومالها حيعود علينا كله بالمرة

مادام كده خرجت عنا وحتفنى المال

وتقول لنا إنه ده مالها والبر حلال

دا وجودها أصبح ويانا فى القصر محال

مهما يكون لازم تبعد وتسيب المال(١٢)

ويلائم أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل الملاءمة، نظرا للمشاركة الجماعية فى أداء الأغنية، فما تردده الجماعة يكون دائما نصا مكررا.

وفضلا عن هذا فإن الأغنية الشعبية، التى هى وثيقة الصلة بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد ، تحرص على بث المعلومة فى قوالب موسيقية محدودة ومتوارثة، وفى كلمات قليلة تكملها العبارات المحفوظة التى يسهل نقلها من أغنية الى أخرى.

فهناك العبارة المحفوظة المتوارثة «ع الزراعية يارب أقابل حبيبى»، ومن الممكن هذه العبارة أن تكون منطلقا لكثير من الأغانى التى تحمل معانى مختلفة. ففي نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا المطلع وتقول:

• ع الزراعية يارب أقابل حبيببى

ع الزراعية قالوا لى تاخدى ابن عمك

قلت ده مني قالوا لى تاخديى ابن خالك

قلت ده منى قالوا لى تاخدى الغريب

زغردت أنا وأمى يارب أقابل حبيبى

وفى أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه:

• ع الزراعية يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية بيمسكونى الطبلية

ع الزراعية بيحسبونى صعيدية

ع الزراعية دانا بنت مصر متقية

يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية بيمسكونى المطرحة

ع الزراعية بيحسبونى فلاحة

ع الزراعية دانا بنت مصر مدردحة

يارب أقابل حبيبى.

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى، مع تكرار اللازمة «ع الزراعية» فيهما، وإن اتفقت الرسالتان فى الطموح إلى التغيير والفكاك من الواقع. ومن هنا نرى كيف يوظف كل جنس أدبى عنصر التكرار ليؤدى الوظيفة التى تلائم طبيعته من ناحية، وتلائم طريقة أدائه من ناحية أخرى.

٥ - علاقة الواقع باللاواقع فى الإبداع الشعبى:

حقا إن الفن بصفة عامة صنعة متخيلة، ولكن الخيال مستويات، فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صوة من الواقع بحيث يتعذر على المتلقى أن يفصل بينهما. ويتدرج مستوى الخيال بعد ذلك إلى حد أن يستعصى الربط بينهما إلا من خلال الدلالة والتأويل.

والتعبير الشعبى قادر على أن يمزج الواقع واللاواقع فى بنية واحدة، فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال، كما أن الخيال لا يصمد وحده بدون مساندة الواقع.

وإذا كان الواقع يمثل حشدا من المتناقضات والصراعات التى يعجز الانسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، فانه يزحزح فى تعبيره الأدبى هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمل وتدبر من قبل المتلقى. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، إن السر فى التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن فى أنهما يعزفان على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب.

ويستمد التعبير الشعبى خيالاته من أكثر من رافد. ويمكننا أن نلخص هذه الروافد فيما يأتى:

أولا: رافد الطبيعة:

إن العلاقة بين الإنسان الشعبى المرتبط بتراثه والطبيعة علاقة حميمة. ولا عجب فى هذا، فهو غالبا ما يرتبط بالأرض أو بالبحر أو بالصحراء أو بالجبال ويعرف أسرارها، وهو فى كل يوم يعاين الصبح إذا تنفس، والليل إذا يغشى، ويرقب الطير والحيوان، ويعرف

طبائعها. ومن هذا المسرح العريض يستمد صوره فى شكل تشبيهات واستعارات.

يقول الموال الشعبى:

- من عشقى فى الزرع جبت عود مرير ونشيته (أى أنشأته)

وجبت ميه بكفة ايدى ورويته

وصبرت أنا الحول لما طرح جيته

وجيت أدوقه لقيته مر لم يندّاق

تعتب عليه له؟ وأصل المر من بيته.

ويقول موال آخر:

- السبع له طبع ، والضبع له طبع

والديب له طبع، والكلب له طبع

والكريم له طبع ، والبخيل له طبع

السبع له طبع ، لو ملك الخلا يسرح

والضبع له طبع ، لو جالوا الضلام يفرح

والديب له طبع ، لو ملك الغنم يجرح

والكلب له طبع ما يبات إلا في أنجس المطرح

والكريم له طبع لو جالو الضيوف يفرح

والبخيل له طبع لو جالو الضيوف يترح

ويقول جيتونا ليه سودتم علينا المطرح

فمثل هذه الصور لا تتراءى إلا لمن يقترن لديه نظام الحياة

ونظام الكون فى بنية فكرية واحدة. وعلى الرغم من بساطة الحقائق التي يهدف النصان إلى تأكيدها، وهى أن الىر لا ينتج إلا مراً، وأن الكرم طبع والبخل طبع، وعلى الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها الانسان من قبل تمام المعرفة ، فإن إحالة هذه الحقائق إلي الطبيعة، يجعل الظاهرة تنتقل من المحدود إلى غير المحدود. وبهذا تتأكد حقائق الحياة من ناحية، وتتراءى فى إطارها الكونى من ناحية أخرى، على نحو يجعل المتلقى مدفوعا الى البحث عن الأسباب والمسببات. وعندما يعجز الانسان عن الاهتداء ، تظل الظاهرة معلقة، وتظل موضوعا لابداعات أخرى لا حصر لها.

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيلين جماليين يلجأ إليهما الانسان الشعبى لصياغة المعنى، بل هما بالنسبة إليه يمثلان معنى وثيق التعلق بسلوكه الفكرى والعملى. وإذا كان من المألوف أن نتحدث عن الاستعارة الحية والميتة ، وكذلك الأمر فى التشبيه، فإنهما فى التعبير الشعبى لا يكونان إلا حيين، لأن وظيفتهما محددة أساسا بأن يكونا معنى متصلا بفكر الانسان وسلوكه.

ولننظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشعبى الذى يقول:

ازرع الزرع تقلعه ، وازرع بنى آدم يقلعك

فالجزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية، أى أنه يمثل الحقيقة التى لا مجال للممارة فيها. أما الجزء الثانى فهو يمثل الظاهرة فى عالمها المحدود ، وعالم الانسان الواقعى. وإذا كان

النصـان السـابقان قـد جـعلا الـظاهرة تتحـقق فى نظام الكون، كـما تتحقق في نظام الحياة، على نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن عجز الانسان عن تفسيرهـا، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المـحدود وغير المحدود فى مجال فكرى آخر، فنظام الكون منطقى، وهو منظم في عمومه لصالح الانسان، أما فى عالم الانسان، فتسود الفوضى ويبرز اللامنطق. ويتمـثل النظام والفوضى أو اللامنطق في وحدتى المثل اللغويتين، فتمثل الوحدة الأولى النظام الكونى، إذ الأصل فى الزرع أن يغرس ثم ينمو ثم يثمر ثم يقتلع ، أما الوحدة الثانية فتمثل عالم الانسان العجيب، الذى تبدو فيه الحقائق معكوسة. ولهذا تنقلب الصورة الهادئة المنظمة إلى صورة شيطانية، يتحرك فيها الزرع المغروس قبل أن يثمر ليقتلع غارسه.

على أن الانسان الشعبى لا يستقى استعاراته وتشبيهاته من عالم الطبيعة فحسب، فالحياة نفسها ملأى بالظواهر التى تنتظر من يلتفت إليها ليضعها فى بؤرة التأمل، عندما يقرنها بمظاهر سلبية فى الحياة . وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع استغلال فى صنع تشكيلات لغوية تثير الدهشة وتفوق الحصر. ومن ذلك :

- زى فقرا اليهود ، لا دنيا ولا دين
- زى الطبل، صوته عالي وجوفه خالى
- العيار إللى ما يصيب يدوش

- الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح.
- ياباني في غير ملكك، يا مربي في غير ولدك
- الغربال الجديد له شدة

ثانيا : رافد الميل إلى التجسيد:

لا يعرف الانسان الشعبى الأفكار المجردة، أو التعبير التجريدى عن الأفكار، والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن أن يجعل القضية المطروحة مثارا للتساؤلات:

يحكى أن الحق والباطل اصطحبا فى الطريق ، فاختلفا فى أيهما يركب وأيهما يمشى، إذ لم يكن لديهما سوى دابة واحدة. ولما لم يستطعا أن يحسما الأمر، قررا أن يحتكما إلى أول رجل يمر بهما. فلما اقترب منهما رجل، بادراه بالسؤال: يا عم ، الحق يَمشى أم الباطل؟

فأجاب الرجل على الفور: الحق طبعا يمشى. وعند ذاك مشى الحق وركب الباطل.

وبهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق والباطل على نحو مثير. حقا إن الأمر حسم فى النهاية لصالح الباطل لأنه هو الذى فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشى الحق، والراكب فى العرف الشعبى أعلى درجة من الماشى. لكن الحكاية، من ناحية أخر، تلاعبت بكلمة «يمشى» ، فعبارة «الحق يمشى» - وفقا للمدلول الشعبى - تعنى أن الحق هو الذى ينبغى أن يسود

وليس الباطل. ولهذا لم يتردد المسئول فى الاجابة عندما سئل: الحق يمشى أم الباطل؟ فقال: الحق طبعا يمشى. على أن الاجابة التى جاءت فى صالح الحق سرعان ما تحولت ضده، إذ كانت الفرصة سانحة للباطل لأن يركب.

وطرافة الحكاية تتمثل فى طريقة طرح السؤال على هذا النحو المتعمد. ولو أن السؤال طرح على نحو آخر، كأن يكون : الذى يركب: الحق أم الباطل ، لتغير مجرى الحكاية واختلت حبكتها.

إن طرافة التمثيل عن طريق التجسيد تجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذى فتح المجال لكثير من الأفكار.

ومما يؤكد ميل الانسان الشعبى إلى التجسيد، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية. وفى هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك العملى الذى يحول المجاز إلى حقيقة، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفيا.

فمن النمط الأول - على سبيل المثال - عبارة: «ربنا يسود عيشته»، فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر، بأن يؤتى بقطعة خبز وتسود بلون أسود وتترك فى مسكن شخص ما بهدف أن تؤدى، عن طريق السحر التأثيرى، إلى الهدف العملى، وهو حلول المصائب بهذا الشخص.

أما العبارات المجازية التى تأخذ شكل أمثال شعبية، مثل «اللُّقم تمنع النِّقم»، أو «على قد لحافك مد رجليك»، أو «إحنا دفنينه سوا»،

فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرفيا.

فيحكى عن المثل الأول أن فلاحا كان يزرع أرضا بجوار المقابر، وذات يوم سمع صوتا يقول له إن فلانا وفلانة سوف يموتان غدا، ويحملان إلى هذا المكان ليدفنا فى المقابر. وانزعج الفلاح لهذا الخبر، لأن فلانة هى زوجته. ولكنه تعجب من أن تموت زوجته فى الغد وهى فى أتم صحة وعافية. فلما عاد فى المساء إلى بيته، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه ، ولكنه فى صبيحة اليوم التالى سمع عويلا وصراخا. فلما استطلع الأمر، علم أن فلانا الذى حدده الصوت قد مات. وعندئذ لم يساوره شك فى أن زوجته سوف تموت فى هذا اليوم كذلك، فألقى عليها نظرة حزينة قبل أن يتركها إلى حقله . فلما عاد فى المساء متوقعا أن يسمع من الأخبار ما لا يسره ، فوجىء بزوجته تستقبله وهى فى كامل الصحة.

فلما كان اليوم التالى خرج إلى حقله كعادته، وعند المكان نفسه حيث القبور وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له: إنك قلت إن فلانا سوف يحضر إلى هنا، كذلك فلانة. أما فلان فقد مات، وحمل إلى هنا حيث دفن فى قبره، ولكن فلانة لم تصب بأدنى سوء.عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع بصره إلى السماء ليعرف السبب. فلما رفع الفلاح بصره إلى السماء، رأى إناء به بيض معلقا فى السماء ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأمس، فأخبرته

بأنها، بعد أن فرغت من أعمال البيت، أعدت لنفسها طبقا من البيض المقلى. وما أن شرعت فى الأكل حتى طرق الباب طارق، وكان متسولا يطلب لقمة يقتات بها. فما كان منها إلا أن حملت إليه طبق البيض ومعه رغيف، فأكل وحمد الله، ودعا الله لها بطول العمر. وعندئذ تأكد الفلاح من مغزى الصورة التى رآها فى السماء وقال :«حقا إن اللُّقم تمنع النِّقم».

وعلى هذا النحو يجسد المثل :« على قد لِحَافك مد رجليك». فقد طلب سيد متسلط من خادمه أن يشترى له لحافا طوله متر وعرضه متر، واشترط عليه أن يغطى جسمه كله وهو مستلق، وأنه إن لم يفعل هذا قطع رأسه. فتعجب الخادم من هذا المطلب، إذ كيف يمكن أن يغطى هذا اللحاف المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة، فلما أرهقه التفكير فى هذا الأمر، ذهب وجلس فى مقهى. وهناك لقى صديقا له عرف بأنه حلال المشاكل، فأخبره بمشكلته فقال له إن حل مشكلته عنده، وطلب منه أن يحضر له لحافا بالأوصاف التى ذكرها سيده. ثم اصطحبه وذهبا معاً إلى السيد. فلما رأى السيد اللحاف قام وقاسه ووجده مطابقا للأوصاف المطلوبة، ثم طلب من الخادم أن يغطيه باللحاف بعد أن استلقى على السرير، ففعل الخادم ذلك فى حذر شديد. ولم يصل اللحاف إلا إلى ركبتى السيد، فصرخ فى وجههما، وكاد أن يهم بضربهما وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها فى ملابسه، فأخرجها وضرب بها السيد على ركبته ضربة خاطفة

فقلص السيد رجليه فى حركة لا إرادية. وعند ذاك كان اللحاف كافياً لأن يغطيه تماماً، وفى ثورة غضبه سأل الرجل :كيف فعل ذلك، فأجابه بقوله:. ألا تعرف المثل الذى يقول «على قد لحافك مد رجليك»؟

مثل هذه الحكايات التى تمثل نمطا قصصياً شعبياً بعينه، تؤكد ميل الحس الجمعى إلى التجسيد. ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة فى نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أوقع، فالمثل الشعبى فى حد ذاته له تأثيره القوى فى نفس المستمع وإنما تعنى هذه الصيغ المولدة، أن لغة الاتصال، بين الجماعة ترفض أن تكتفى بصيغة واحدة فى عملية التوصيل، فالمثل يولد حكاية، والحكاية تولد مثلا إلى درجة أننا نتساءل: أيهما أسبق، المثل أم الحكاية؟ وكل هذا يؤكد أن العقل الجمعى فى حالة نشاط دائم، وأن تساؤلاته عن بعض الأمور سرعان ما تتحول إلى صيغ جمالية لها فعاليتها فى التأثير.

ثالثا: رافد العالم الغيبى.

علاقة الإنسان بالعالم علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين الغياب والحضور. فلس كل ما هو حاضر فى عالمنا مستقل بنفسه ومسير لذاته، بل إن عالمنا ملىء بالظواهر المسيرة بقوى غيبية. وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساءل عنها ومازال يتساءل إلى اليوم.

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الإلهى المقدس الذى يقترن سلوك الإنسان نحوه بالرهبة والتجميل، والشيطانى الباعث

على الفزع. وعلى الرغم من التباين بين القوتين فى علاقتهما بالإنسان، فإنهما يجتمعان معاً فى إطار الدينى، ولهذا فقد اجتمعنا معاً فيما اصطلح عليه باسم التابو، فالتابو هو الشئ المحرم، إلهيا كان أم شيطانياً. وليس بالضرورة أن يكون الشيطانى شيطانا أو مارداً أو جنياً، بل قد يكون الشيطانى قوة مستكنة فى شئ دنس، أو فى رقم معين، أو فى سلوك بعينه يفرض على الإنسان، كأن يفرض عليه الصمت أو عدم الضحك. وعلى هذا النحو يكون المقدس قوة مستكنة فى حجر أو فى شخص بعينه، أو يكون كلمة بعينها أو يوما بعينه.

وسواء أكان التابو عنصرا إلهيا أم شيطانياً، وسواء تميز بالطهر أو الدنس، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى الجمعي بقدر كبير من الحذر وبقدر كبير من الوعي. وهذا ما دفع الأنثروبولوجيين إلى أن يعدوا التابو نظاما اجتماعيا، ذلك بأن خرق المحرم بأى شكل من الأشكال من قبل الفرد، يمكن أن يكون سببا لوقوع العقاب الجماعي. وكلنا عرف أن «أوديب»، بعد أن تزوج من أمه، كان سبباً فى ابتلاء أهل طيبة بالوباء الذى أنزلته بهم الآلهة، وكان يتحتم أن يكتشف من ارتكب المحرم حتى ترفع الآلهة عن أهل طيبة هذا البلاء.

وننتقل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية، أى من المجال الاجتماعي، حيث تشرع القوانين الملزمة للأفراد. إلى مجال الخلق الحر الذى يتيح للإنسان الصراع مع القوى الغيبية. ويقدم

القص الشعبى بصفة خاصة، فرصة ظهور تلك الثنائية التى تعيش فى ضمير الإنسان منذ القدم، ثنائية الطبيعى وما فوق الطبيعى. وكل هذه المسميات ليست سوى تنويعات لشرح موقف واحد يئول إلى طبيعة الإنسان التى لا تكف عن الخوف والقلق إزاء الغيبى والمجهول.

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطانى معاً، فإن الصراع لابد أن يدور بينهما من ناحية، وبينهما وبين الإنسان من ناحية آخرى. وعندئذ يجسد الخيال الشعبى تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر. ونلاحظ أن الخيال الشعبى يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير العادية لهذه الشخوص فيعبر من خلالها عن فزعه الداخلى.

وربما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخوص، مع أنه صانعها ، تقف له بالمرصاد، وتعاقبه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتعدى على حرمتها.

فالبطل يقترب فى حذر شديد من «أمنا الغولة»، وهو يبادرها بالسلام الذى هو بمثابة كلمة السر، التى تفتح له الطريق لمواجهتها. وترد عليه الغولة رداً يحمل التنبيه والانذار، وإن كان يفتح له المجال لاقتحام عالمها، فتقول: «**لولا سلامك سبق كلامك، لأكلت لحمك قبل عضامك**».

فالكلمة فى هذه الحالة تمثل العتبة التى تفصل بين عالمين: العالم المعلوم والعالم المجهول، كما تمثل فى الوقت نفسه الوساطة بينهما.

ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام، فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة فى شىء، أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة.

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذى يقتحم العالم المجهول ليواجه القوة الشيطانية، التى تظل قابعة فى عالمها البعيد، محتفظة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتى هذا البطل الإنسان ليهدد سكونها. وهو إما أن ينجح فى التعامل معها فيحصل على شىء من خصوصيتها، أو يكون جاهلاً بفن التعامل معها، وعندئذ يلقى العقاب. وهذا يعنى أن كل عالم من العالمين، المعلوم والمجهول، له إرادته الخاصة وتوجهه الخاص، على الرغم من حتمية التداخل بينهما(١٣).

وبقدر ما تحرص القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان، تراود الإنسان فكرة استلاب شىء من هذه الأسرار. وما يستلبه البطل من هذا العالم يعد في النهاية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر، كما يعد، فى الوقت نفسه، تقليصا لأسرار القوى غير الإنسانية ، الأمر الذى يؤكد يقين الانسان من أنه لا يمكن أن يثرى عالمه المعلوم إلا بكشف خبايا العالم المجهول.

وأكثر ما يلح عليه القص الشعب تصويره ذلك الصراع الذى يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة، فهو فى بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يقفان على طرفي النقيض فى طريقة التعامل مع القوى الشيطانية ، فأحدهما يستعصى عليه التعامل معها، ولهذا فهو

ينال العقاب حتما، فى حين أن الآخر قادر على المراوغة والتعامل معها فى رفق، ومن ثم فهو الذى يفوز بالجائزة . ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان فى التعامل معها، وكأنها بذلك تقول له : لا داعى للمعاندة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار عالمك المحدود .

وفى بعض الأحيان يرد التحريم صريحا فى شكل موضوعة ترد فى كثير من القص الشعبى العالمى ، وهى موضوعة الحجرة المحرمة، فالبطل فى هذا القص يسمح له أن يدخل كل حجرات القصر وأن يأخذ منها ما يشاء ، فيما عدا حجرة واحدة يحرم عليه أن يدنو منها، وعلى سبيل الإغراء الشديد، ودفع الإنسان إلى المحظور ، يمنح البطل مفتاح هذه الحجرة المحرمة، ولهذا سرعان ما يقع البطل فى المحظور ويفتح الحجرة فلا يجد إلا دخاناً يتصاعد منها، أو يجد – فى روايات أخرى – رؤوساً معلقة لمن سبقوه إلى انتهاك المحرم .

ويظل الإنسان الشعبى يستغل هذه الموضوعة، موضوعة الشىء المحرم وعلاقة الإنسان به ، لا فى القص الخرافى فحسب ، بل فى القص ذى الطابع الواقعى كذلك ، الذى ينتشر فى زمننا ، بعد تقلص الأنماط الخرافية .

ففى هذا القص ظل البطل يلح على اقتحام العالم المجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه الى إجابات شافية عما يعن له من تساؤلات . ولكن فى حين نجد البطل الأسطورى مضحيا بنفسه فى سبيل

الحصول على المطلب الجماعى من العالم الآخر ، وفى حين نجد بطل القص الخرافى سعيذ الحظ فى أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية المقتفية لأثره، نجد بطل القص الواقعى عاجزاً عن الدخول فى صراع مع قوى العالم الآخر ، ولهذا تنتهى تجربته بارتداده يائسا إلى عالمه الواقعى .

وهناك حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوعة على نحو تشكيلى مغرق في الخيال وإن كان واقعى الدلالة .

فهى تحكى عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً، فقرر أن يجلس عند عتبة أحد المساجد لا يفعل شيئا. وفجأة ظهر له شيخ يسأله عن حاله، فأجاب بأنه قرر ، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئا، وأن يظل جالسا يرقب الناس عند باب المسجد. وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدى عباءة قدمها إليه. فلما فعل الرجل، وجد نفسه فى بلد غريب، وأخذ يجوب الشوارع فى هذا البلد حتى شعر بالجوع، ولما وجد نفسه بجوار مخبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يقتات به ويسد به رمقه. ولكن الخباز حملق فى وجهه وسأله عما إذا كان غريباً فى ذلك البلد، فأجابه الرجل بالإيجاب. عندئذ قال له الخباز: إنك سعيد الحظ، لأن الملك أعلن أنه سيزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تطأ قدمه المدينة، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سبقه فى دخول المدينة. ثم اصطحبه حتى بلغا قصر الملك، وهناك وافق الملك على أن يزوجه من ابنته الكبرى بشرط واحد، يبدو بسيطا للغاية، وهو ألا

يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الرجل على ذلك، وتم زواجه من ابنة الملك الكبرى.

وذات يوم خرج فى المساء إلى حديقة القصر، ففوجئ برجل غريب يصعد شجرة مثمرة ويهبط فى حركة دائبة، ويأكل فى نهم كل ما يلقى من ثمار ناضجة، فوقف يتأمله متعجباً، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله: لماذا لا يهدأ ويستقر على الشجرة وينتقى من ثمارها الحلوة ما يأكله حتى يشبع ثم يترك الشجرة ويهبط، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلا: لا تتدخل فيما لا يعنيك! وعندئذ تذكر وعده للملك. ولكنه ظن أن أحداً لم يره، ولما حاول دخول القصر بعد ذلك، فوجىء بزوجته تقول له: أنت مُحرم علىّ، لأنك خرقت العهد.

وعاد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث، وكيف أن ذلك كان على غير إرادته، فاصطحبه الخباز إلى الملك، وتوسط لديه أن يزوجه ابنته الوسطى، فوافق الملك، بشرط ألا يتدخل فيما لا يعنيه.

وبينما كان الرجل يتنزه عند شاطئ النيل، رأى منظراً استرعى نظره فوقف يتأمله، لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يملأ دلوه بالماء حتى يطففه ثم يرمى به فى أرض مروية يانعة خضراء. ثم يأتى باليسير من الماء ويرمى به فى أرض عطشى متشققة. ووجد نفسه يسأله فجأة: لماذا لا يعطى الأرض المتشققة الجافة بقدر ما يعطى الأرض المروية. وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعنيك!

وعندئذ أدرك فى حسرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية. وكان لا يزال للملك ابنة ثالثة، فقرر ألا يضيع تلك الفرصة بالزواج منها بمعونة الخباز، بعد أن أخذ على نفسه العهد أن يكون يقظاً على الدوام، فلا يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الملك على ذلك، وقرر الرجل ألا يسير فى شوارع المدينة، أو فى أى مكان يلتقى فيه مع من يثير فضوله ويدفعه إلى التحدث معه. ولم يبق أمامه إلا أن يصعد إلى الجبل الخالى من السكان. وصعد إليه يوماً وأخذ يسير فى سكون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً فيما بينهم دون أن يحدثوا أدنى صوت. وكان المنظر مثيراً، إذ لم يفهم الرجل هدفهم من هذا الفعل المتواصل بلا نهاية، ونسى فى لحظة من الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة، ووقف يسألهم عما إذا كان هدفهم كسر الطوق، لأن ما يفعلونه لم يكن ليؤدى إلى كسره، وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعنيك!

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أضاع الفرصة الأخيرة، فلبس العباءة، فإذا به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذى كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغامراته فى العالم الآخر. وفجأة وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له، فشرع يشرح له مغامراته الغريبة، وطلب منه أن يفسر له تلك الألغاز.

قال له الشيخ: إن الرجل الصاعد الهابط على الشجرة، الذى كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة، وهو ملك الموت

القابض للأرواح الخيرة وغير الخيرة، وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل، أما الرجل الثانى الذى كان يوزع الماء وفقاً لما يراه، فهو الملك المكلف بتوزيع الأرزاق، وهو أيضا لا يسأل عما يفعل. أما الجماعة التى رآها تشد الطوق فيما بينها على نحو متواصل فهم يمثلون أهل هذه الدنيا، كما أن الطوق مثل الحياة. إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحوه ليحرم منها غيره، على الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة، وعلى الرغم من أنه ليس له دخل فى تقسيم الأرزاق على العباد.

وبهذا تنتهى الحكاية بخيبة أمل الإنسان فى الحصول على إجابات عن أسئلته المتعلقة بالغيبى واللا محدود، ولهذا فقد عاد خاوى الوفاض إلى حيث بدأ مغامراته.

إن العلاقة بين الواقع واللا واقع فى الإبداع الشعبى موضوع ثرى للغاية، ومما لا شك فيه أنه فى حاجة إلى بحث مستقل. وإذا كنا قد أشرنا فى مجال التطبيق إلى نماذج من القص والأمثال الشعبية، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يعتمد فى أساسه على التشكيل الخيالى، فاللغز تشكيل خيالى، والنكتة تشكيل خيالى، وكل أشكال القص تعتمد أساساً على الإغراق فى الخيال. وعلى الرغم من ذلك فإن الإبداع الشعبى يظل شديد الالتصاق بالواقع.

أضف إلى هذا أن بعض الشتائم فى التعبير الشعبى لا تكتمل بلاغتها إلا بإضافة تشكيل خيالى إليها. وكلنا يحفظ عبارات الشتائم التى تبدأ بصيغة الأمر، مثل قوم (قم)، نام (نم)، اقعد، اشرب،

اسمع، فالتعبير الشعبى يشتق من هذه الأفعال الآمرة صيغاً تصنع تشكيلات خيالية تضاف إلى تلك الأفعال لتجسد اللعنة الموجهة إلى الشخص على النحو التالى:

- قوم، قامت قيامتك وانتصب ميزانك.
- نام، نامت عليك حسيطة.
- اقعد ، قعدت كببة، جتة بلا رقبة.
- اسكت، سكت حسك وانقسم نصك.
- اشرب، شربت المر من كيعانك.
- اسمع، سمعت الرعد فى ودانك.

فالربط بين الواقع واللا واقع فى الإبداع الشعبى يشغل مساحة كبيرة من تعبيره، وهو يتدرج من حيث الكيف من أدنى مستوى للتعبير فى المعاملات اليومية، حتى أعلى مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثولة (الأليجوريا) وفن التشكيل الرمزى.

٦ ـ خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية (١٤)

بدأ التساؤل عن الأجناس الأدبية الشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل فى القرن الماضى اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم، فكل شعوب العالم عرفت القص الشعبى بأنواعه المختلفة، بدءاً من الأسطورة، ومروراً بالأدب ذى الطابع الملحمى، والقص الخرافى، ثم الأمثال الشعبية والألغاز، والأدب الفكاهى بأشكاله المتعددة، ثم

الأغانى المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية، وانتهاء بالأنماط ذات الطابع العبثى.

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابطات عشوائية بين مجموعة من الأحداث، كما أم الأشكال ذات الطابع اللغوى، مثل الأمثال والألغاز والنكات، ليست مجرد تشكيلات ذات مغزى من الصور والاستعارات، وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية فى جسد متكامل. وهذا الجسد يمثل كاملاً الواقع الأنطولوجى للإنسان أينما كان هذا الإنسان (١٤).

ومن هنا كانت البداية فى دراسة كل أشكال التعبير الشعبى بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية، وبحثاً عن وظيفته فى حياة الشعوب، وبحثاً عن التطور الذى يمكن أن يعتريه بحيث يمكن أن يساير فى أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية، فمما لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية العبثية سبق بعضها الآخر، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً أثريا استقر بالتدوين، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية، ولكن بعضها الآخر كان مهيأ للاستمرار، فهو نص قديم وحديث فى الوقت نفسه، مثل القص الشعبى المرتبط بواقع الإنسان، وكذلك الأمثال الشعبية والألغاز والأغانى والأنماط الفكاهية والعبثية.

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبى شعبى يؤدى وظيفة تختلف عن الوظيفة التى يؤديها الشكل الآخر. ولا يعنى هذا أن الراوى لشكل من الأشكال، ومثله الجماعة المستقبلة، على وعى كامل بالوظيفة المحددة التى يؤديها الشكل، وإما يقتصر وعيهم على أن

لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته. فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً، فإنها تغطى كل احتياجات الشعوب النفسية، بقدر ما تغطى كل مجالات تسؤلاتها. وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصيلة الكل فى الإبداع الشعبى أكبر من حصيلة مجموع الأجزاء. وينطبق هذا القول على الشكل الأدبى الواحد، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة.

إن كل مثل شعبى، على سبيل المثال، يعد نقداً لتجربة إنسانية بعينها، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصيلة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة، بل هى نابعة من مجال محدد يقع فى محيط الفكر الإنسانى الشاسع. فإذا كانت بعض الأشكال تتساءل: كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية فى مجال من المجالات، فإن الأمثال الشعبية تتساءل: لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات التى يمكن أن تفضى إلى الإحساس بعبثية الحياة ، على نحو ما يقول المثل: «يدّى الحلق للى بلا ودان»، أو يقول المثل الآخر: «خلق ناس وتحَفْهم، وكبّب ناس وحَدفْهم».

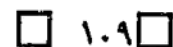
فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة، بل هى بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنسانى، تبعثرت وتفرقت فى صور شتى.

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإبداع الشعبى بوصفه إشعاعة تنطلق من مصدر ضوئى قوى، وهذا المصدر

الضوئى القوى يتحتم اكتشاف مركزه فى الفكر الإنسانى. ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التى يخضع كل جنس منها لقواعد ونظام محددين، بل هم يرون أن كل جنس يمثل فى حد ذاته كينونة واقعية حتمية، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة فى حد ذاتها، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى.

إن الإنسان الذى وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمين خفيين بعيدين عنه، عالم فوقى تمثله السماء، وعالم تحتى يمثله باطن الأرض - هذا الإنسان فرض عليه أن ينشغل بهذين العالمين فى حد ذاتهما من ناحية، وبعلاقته بهما من ناحية أخرى. إذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أشبعت رغبة الانسان الملحة فى الاجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة فى الحياة، فإن هذا لا يعنى أن الانسان قد كف عن هذه التساؤلات ، فهو ما زال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية فى أشكال أدبية أخرى تتلاءم مع فكره وظروف عصره.

وقد فرض على الانسان أن يكون مهتما ، إلى جانب انشغاله بالقضايا الغيبية، باستمرار النظام فى حياته الواقعية، وإلا سادت الفوضى التى يتعذر معها الحياة. وعندئذ يدفعه الخوف والقلق من خروج بعض الأمور على النظام الذى ارتضته الجماعة وقننته، ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماعة على الدوام بفاعليات هذا النظام فى أشكال أدبية متجددة ومتنوعة، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على



نحو فعال ومتجدد.

وإلى جانب الاشتغال بالقضايا الغيبية والاجتماعية، اهتم الانسان كذلك بالانسان فى حد ذاته، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة، وقادرة على تحقيق المعجزة. ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبى مستقل يعنى بالبطولة الانسانية الخارقة، القادرة على تفجير طاقة الجماعة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكى تضمن مساندتها إياها فى أوقات الشدة.

والحياة بعد كل هذا لغز محير، فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة، ويكون لغزاً فى حد ذاته، فيجمع بين وحدتين من المحال جمعهما معا فى بنية واحدة، ولكنه يفرض على المتلقى بذل الجهد الذهنى للوصول الى حد هذا الإلغاز، تماما كما تعتصر أذهاننا فى الحياة الواقعية للوصول الى حل نفك به اشتباك متناقضاتها على نحو ساخر. والحل فى كلتا الحالتين يميل الى أن يكون مثيرا للضحك، لأنه يفاجئنا ، بعد أن نعتصر أذهاننا، بالخروج من المأزق على نحو غير متوقع.

وإذا كان اللغز يصل فى النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين، ويثير الضحك الناجم عن هذه المفارقة، كما هو فى اللغز القائل: «**أدّ السمسمة وتجلب الخيل ملجمة** (الكتابة)»، فإن الانسان كثيرا ما يكون عرضة لأن يواجه المواقف العصيبة التى يصبح من المحال لديه الخروج منها سالما إلا من خلال منفذ الضحك.

ومن هذا المجال تولدت الأشكال المضحكة في التعبير الشعبى، فتراكمت النوادر الخاصة - مثلا - بشخصية «جحا»، الضاحك المضحك. ثم كانت حصيلة النكات الهائلة التى توصف بأنها كلمات ذات أجنحة، فهى تنتشر وتطير فور صدورها من مصدرها المجهول فى أغلب الأحيان.

وتتصاعد الرغبة فى السخرية عند الانسان إلى الحد الذى ينزع فيه الى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة اللعب بالنظام ، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل. وهنا نصل الى الأشكال العبثية فى الإبداع الشعبى.

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة في تراثنا، التى تقول :

«ياطالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة، تحلب وتسقينى..»

الخ ...

ومن الممكن أن يمتد الكلام فى هذه الأغنية ومثيلاتها الى ما لا نهاية، حيث ينتفى فيها المعنى الموحد المترابط والمنطقى.

ومثال هذا ذلك القص الذى يعتمد على التراكمات التصاعدية والتنازلية. وهذا القص، ومثله الأغنيات سالفة الذكر ، يندرج تحت أدب الأطفال الشعبى، لملاءمة عبثيته لروح الأطفال التى تميل إلى اللعب دائما ، فضلا عما فيه من وسيلة تربوية لتمرين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق. ومثال ذلك حكاية «الديك أبو الديوك»، التى تستخدم عبارة واحدة ثابتة، قابلة للإضافة إليها على نحو مستمر.

أما العبارة الثابتة فهى:

«أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم ، ألاقى حبة درة».

ثم تتوالى العبارات فتقول: أنا الديك أبو الديوك أنكش فى الكوم، ألاقى حبة درة،

وحبة الدرة بكوز درة.

أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة درة، وحبة الدرة بكوز درة، وكوز الدرة بشوال درة... الخ...

ولا يهمنا من هذه الأشكال أن نبحث فيها عن المعقول أو الامعقو بقدر ما يعنينا أن بحث فى الدافع وراء خلقها.

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التى تحتوى على اللامعنى، هو الخروج كلية من دائرة المعنى، والدخول فى دائرة اللعب باللغة. وليس هناك استخفاف بالحياة أكثر من أن نتركهابكل نظمها وراء ظهورنا، وأن نصنع، تحت ضغوط المفروض واللازم والمنطقى والمقنن، شكلا لا يحتوى إلا على اللامعقول ، ثم نحاول أن نوهم بأن هذا اللامعقول له الحق فى أن يوجد، وأن يتخذ لنفسه شكلا.

وبهذا يحقق هذا الشكل وظيفته ، وهو خلق العلاقة المبتورة بين داخل النص وخارجه ، حيث إن هذا الداخل لا يرتكز قط على الخارج ، وإنما هو شكل من أشكال اللعب . وهنا نصل إلى المفارقة فى أن هذا اللامعنى يصل بنا الى إدراك معنى ما للحياة، وإن كان هذا المعنى هو عبثية الحياة. ولهذا فإننا فى هذا النوع من الإبداع لا نتحدث عن محتوى، بل عن عمليات من اللهو الذى يتعمد زحزحة

العالم المعقول بعيداً، أو يتعمد تصعيد اللامعقول من خلال إضافة المزيد منه.

ولكي تتحقق هذه الأشكال العبثية لابد من شرطين: الأول، أن يصل إحساس الانسان إلى قمة التحرر من صرامة النظام ، من أجل الدخول في دائرة اللعب ، وأما الشرط الثاني فيتولد من أن الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئا ، حتى وإن كان بغير معنى محدد، إلا في إطار صنعة الشكل(١٥).

وبعد ، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعاً كبيراً للباحثين في المجال الأدبي بصفة عامة، والباحثين في المجال الأدبي الشعبي بصفة خاصة، إلى أن يبحثوا ، مستفيدين في هذا من الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، في خصوصية التركيب اللغوي الذي يتميز به كل شكل أدبي شعبي على حدة. على أننا لن نستطيع هنا، بعد هذا العرض المطول لخصوصيات الإبداع الشعبي، أن نعرض لهذه الدراسات، وربما عرضنا لها في مناسبة أخرى . ولا يسعنا، بعد هذه الجولة التي حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبي، سوى أن نكرر عبارة أبي ابراهيم الفارابي والتي تقول:

«إن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة»(١٦).

الهوامش:

(١) Michel Foucault : The Archaeology of Knowledge. Pantheon Books, New York 1972, p. 127.

(٢) Jack oody; The Interface between the Written and the Oral. Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3.

(٣) E. J. Bond: Rond: Reason and Value. Cambridge univ. press, 1983. p. 63.

(٤) Vladimir propp: Theory and History of Folklote: Translated by Ariadna Y. Martin and Richard p. Martin, University of Minnesota, 1984, p. 15.

(٥) Waiter J. Ong: Orality and Literacy. The New Accents. Methuen- London 1982, p. 61-62.

(٦) Ibid., p. 71-73.

(٧) Ibid., p. 176.

(٨) V. Propp: op. cit., p. 10.

(٩) Walter J., Ong: op. cit., p. 37.

(١٠) سورة الأنعام ، من آية ٧٥ الى ٧٨.

(١١) سورة الكهف من آية ٦٦ إلى ٧٠.

(١٢) نبيلة ابراهيم : قصصنا الشعبى من الرومانسية الى الواقعية. دار الفكر العربى (بدون تاريخ) ص ١٠٧.

(١٣) Angus Fletcher: Allegory: The Theory of Symbolic Mode. Cordell. Paperbacks. 1970 p. 35.

(١٤) يقرأ فى هذا الموضوع المقدمة المطولة فى كتاب.

Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Erich Schmidt Verlag, 1968.

(١٥) Susan Stewart: Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and literature John Hopkins 1989 p. 202.

(١٦) أبو ابراهيم الفارابى : ديوان الأدب ، تحقيق : أحمد مختار عمر، ومراجعة ابراهيم أنيس، ط مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٣٩٤ هـ ، جـ ١ ص ٧٤.

الفصل الثالث

عالمية التعبير الشعبى

نود بادىء ذى بدء أن نلتزم باصطلاح «التعبير الشعبى» . ذلك أن هذا الاصطلاح، شأنه شأن الاصطلاح الألمانى «فولكسكنده» أى «معارف الشعب»، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور(١).

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم ذاك، فنحن بإزاء علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الانسانية الأخرى فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث في هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى، والماضى فى الحاضر، كما يتحدد فى هذا العلم. وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى تحتم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى.

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المعتقدات وبقايا الفكر الأسطورى ، إذ أن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه

بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوچيين جميعا، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيدا. وهى تلك التى مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضى موغلا فى القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خلقت ولم تقسم نفسها شيعا بل قسمت فه يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلّف آثارا موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها ؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضى الحد الذى يجعله يفرض أشكالا موحدة من التعبير الأدبى، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافى وغير الخرافى، كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

وإذا تركنا جانبا اشتراك الشعوب فى أشكال التعبير الشعبى فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعينها، بل يتسع أكثر من ذلك ليثير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير، كل شكل على حدة، فى أبنية موحدة.

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية في أوائل القرن

التاسع عشر. ومن الطبيعى أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة ، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين فى بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة، ولكنها فى الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا فى مفهوم الشعب، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى، إذ كان التراث الشعبى لا يعيش- كما وكيفا- إلا فى مستويات اجتماعية محددة ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص، فالبحث عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن أهتمامات الشعب الروحية على المستويين الدينى والدنيوى.

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الادبى الشعبى، فإننا نتعدى هذه المفهومات الكلية إلى مفهومات أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية- ونعنى به التماثل والتداخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهى من شعب لآخر- إلى مفهوم أكثر عمقا، لم يتوصل إليه بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق، والظاهر إلى الخفى.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علميا نظريا وتطبيقيا التماثل والتداخل بين تراث الشعوب فى مستويات مختلفة . كان

إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لا يمكن أن يفهم إلا فى إطار البعيد والغريب، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا فى إطار معرفة القوانين التى تتحكم فى العام.

ولنبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعه فلسفية لم تكن تكتفى بفرع واحد من المعرفة، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة. وعندما تحتشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأبى أن تقف عند حدود الجزء، بل سرعان ما تنطلق إلى الكل، كما تأبى أن تقف عند حدود الظاهرة، مل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحكمة فيها.

والبداية ترتبط بدون شك بالأخوين جرم **ياكوب وفيلهلم**. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية. وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية فى الأدب المكتوب إلى الأدب المروى. ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد اكتشفت فى ذلك الحين، فإن الطريق كان مفتوحا أمامهما لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية، المدونة والمروية، وغيرها من النصوص التى عثروا عليها مدونة عن الشعوب التى تشترك مع الشعب الألمانى فى الأصل الهندوجرمانى. وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم، ومن ثم طلعا بنظريتهما فى تشابه الحكايات الخرافية، وهى النظرية التى ضمناها الطبعة الثالثة من

كتابهما الشهير: «الأطفال وحكايات البيوت» التى ظهرت فى عام ١٨٥٦م. وتتلخص هذه النظرية فيما يلى :

أولا :إن الحكايات الخرافية فى شكلها القديم الذى يكتنفه الغموض أو تلك التى يعتريها التحوير فيما بعد ، تعد بقايا حكايات بالغة القدم تحكى عن قدمى الآلهة والأبطال.

ثانيا : ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية. فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوجرمانية، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية.

ثالثا: هناك بعض الأحوال التى هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر، غير أن هذه الظاهرة ليست هى القاعدة.

رابعا : إذ كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة فى جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومهما يكن من تعصب الأخوين فى إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرمانى، فإنهما ولاشك كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية فى بلاد مختلفة. فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

٣

على أن آراء الأخـوين جرم اهتـزت بعض الوقت بتـأثيـر نظرية **تيودوربنفى** الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتنترا» وبتأثير هذا الكتاب قطع «بنفى» بأن الموطن الأصلى للحكايات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظرية مـا لبثت أن عـورضت بشـدة، وعـاد الباحثون ليخوضـوا فى موضوع تشابه القص الخرافى، دون إصرار منهم على محـاولة إرجاعه إلى مـوطن بعينه، بل إنهم- على العكس- كـانوا يتلمسـون العلل والأسبـاب التى تعـزز فكرة تشـابه القص الخرافى الذى وجد مستقلا عن جميع الشعوب.

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية فى ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه فى البحث. حـقـا إن الدراسات الأنثروبولوجيـة كانت تركز البـحث حـول الإنسـان البـدائى وإنسـان الحـضـارات الأولى، ولكن النتيجة التى توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك، ونخص بالذكر منهم **تايلوروأندرولانج** وهى وحـدة التـصورات الدينيـة عند شعوب العالم، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين فى تشابه أنمـاط القص الخرافى عند شـعوب العـالم، حيث إن هذه الأنمـاط ترتكز على رصـيـد هـائل من التـراث الأسطورى القـديم الذى يعـد قاسما مشتركا بين شعوب العالم.

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى بيديه فى القص الخرافى، التى خطا بها خطوة أبعد من الأخوين **جرم**، فالتشـابه عنده لا ينبع

من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندوجرماني في تراث قصصي واحد. انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم في أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة.

ومن هنا كانت فكرة بيديه التي أثرت عنه، وهي أنه كما ينمو النبات الواحد، مع اختلاف يسير في شكله، في الأمكنة المتماثلة جغرافيا ومناخيا على خريطة العالم، كذلك تظهر في الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التي تتشابه في كثير أو قليل في جميع أنحاء العالم.

ثم شاء الباحث الألماني هانزناومن (١٨٨٦- ١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات. وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألماني وليم فوندس صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب»، ثم أبحاث الأنثروبولوجي الفرنسي ليفي بروِل وعند ذاك أعلن رأيه فقال : من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التأثر والتأثير، إذ من المؤكد أنه من الممكن، وفقا للقوانين الطبيعية، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التي تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض، والمنتمية إلى أجناس مختلفة، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة في المجالين المادي والروحي على السواء. إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون

الآخر، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد فى تشابه الآداب الشعبية، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية، واعتماد بعضها على البعض الآخر، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر، بل إنهما فى بعض الأحيان قد يتفاعلان معا».

على أن أهمية **ناومن** لا ترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التى أضافها إلى رصيد الأفكار التى وصلت إليه، والتى استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشىء القديم إلى الجديد ، أو بالأحرى سر تسرب الماضى إلى الحاضر على الدوام. وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيرا على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبى على مستوى العالم، بقدر ما تقدم كذلك تفسيرا لوجوه الاختلاف.

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل فى ضمير كل شعب، ومن ثم فإنها لا تظل طافية على السطح، بل تهبط مستقرة فى القاع، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى. وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمى تتشابه لدى الشعوب جميعا. حيث إن الشعوب- كما سبق أن ذكرنا- لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها بل قسمت، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى فى تشابه أنماط التعبير الشعبى على مستوى العالم.

ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا يبقى وحده ساكنا مستقرا فى القاع، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه. وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية، فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه، ثم يعود هذا النتاج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويترسب منه ما يمكنُ أن يمتزج بهذا النتاج المستقر الحديث نسبيا، وهكذا دواليك(٣).

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبة حضارية بل هى واقع يتحقق فى البناء الاجتماعى، فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا. وعندما حدث تغيير فى البنيات الاجتماعية، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطا بالأرض الأم. على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى فى حالة من السكون، بل إنها تتحرك على الدوام، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ومستقبلة .. منها فى الوقت نفسه.

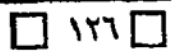
وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا، فالتراث الشعبى يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديدا، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حامة التراث لتكيفه وفقا لمتطلبات حياتها، فالزى الشعبى على سبيل المثال (الجلابية مثلا) يصعد من القاع ليصبح (موضة) وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبى من القاع لتستغل سياحيا أو فنيا. وعندما تتم هذه العمليات فإنها لا

تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير شعوريا ولا شعوريا ، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلى بشكل أو بآخر.

ويهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبى أمران : **الأمر الأول** أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب **والأمر الثانى**، أن التراث الإنسانى الموغل فى القدم، الذى يعد قاسما مشتركا بين جميع الشعوب، لا تطمس معالمه، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر فى شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل فى الأشكال الجديدة.

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تتلمس الطريق لتعرُّف طبيعة التعبير الشعبى لا التعبير الشعبى فى حد ذاته. ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة فى أشكال التعبير الشعبى فى البلدان المختلفة، قد يؤدى إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجاله المتميز، الذى نودى من أجله لأن يكون علما مستقلا، ألا وهو إدراك القوانين التى تحكم الحياة الشعبية، وتفجر- من ثم أشكالا خاصة متميزة من التعبير، بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوبVolkerkunde أو علم نفس الشعوب -Volkerpsy



chologie فيفقد بذلك هويته.

وقد كان لهذا التحذير نتائجه المثمرة فيما بعد، عندما أصبح التعبير الشعبى فى حد ذاته هو موضوع البحث.

ويعد جهد المدرسة الفنلندية، التى اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمى يبحث فى التعبير الشعبى، وهو المنهج الجغرافى التاريخى- يعد بحق أول عمل علمى فى مجال التعبير الشعبى، يركز على محتوى النص. حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبى على مستوى العالم، ولكنها شاءت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمى الذى يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف.

ويعد **كارل كرونه** مؤسس المنهج الجغرافى التاريخى بحق، وخلفه من بعده **أنتى آرنى**. ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية. فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد، أمكنه عن طريق المقارنة بين الروايات ، واعتمادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية، أن يحدد نشأة النمط زمانيا ومكانيا. وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره، راصدا ما يعترى جزئياته من تغيير. ولم يدع **كرونه** أنه يستطيع، من خلال هذا المنهج أن يصل إلى أصل كل حكاية، ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية. وقد تم نشر هذه الأبحاث فى دورية FFC التى

ما تزال تصدر في هلسنكي حتى اليوم، وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست أنتي أرني النمطي الموتيفي بارزا. وهو الفهرست الذي توسع فيه طومسون فيما بعد، وعرف بفهرست أرن طومسون. ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات المختلفة، مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به في تصنيف القص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب.

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التي استخدمت المنهج الجغرافي التاريخي، والتي أنجزها علماء في فنلندا وفي غيرها من البلاد الأوروبية، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط في توظيف موتيفات متنوعة، وكأن هذه الموتيفات كما قال الأخوان جرم من قبل: أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش لا يراها إلا كل ذي بصر حاد(٤).

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمي مهم، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التي أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها في البحث قد قوبل، فيما بعد

بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات فى التعبير الأدبى الشعبى على مستوى العالم يعد هدفا فى حد ذاته، وأن يعد نهاية المطاف فى البحث فيه.

لقد قال هؤلاء وعلى رأسهم الباحث السويدى **فون سيدوف** إن هذا المنهج في البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد، ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التى تفجر أشكالا من التعبير تعد وريثة الماضى ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر . وإذا كان التراث الشعبى قد سلّم لكى يسلّم، فإن هذه العملية فى حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التى سلمت إليهم، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلا منهم. ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية، فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات فهى إما أن توأد في حينها، أو تتغير على نحو ما. لا يكفى إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة، ولا يكفى أن أشير إلى الموتيفات المشتركة بينها، بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه. وإذا فعلنا هذا، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها(٥).

فهل يكفى، على سبيل المثال، أن تقول إن مجموعة حكايات سندريلا التى بلغت المائتى حكاية (٦) ، تعد تفريعا عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى، نقلا عن سترابو، أن رودوبيس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم فى الخلاء، فحط نسر

وخطف حذاءها وأسقطه فى حجر فرعون، وعندئذ أصر فرعون أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء، ظل يبحث عن صاحبته حتى اهتدى الى رودوبيس وتزوجها؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا، على الرغم من أن هذا محض افتراض، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف فى البحث فى هذه الحكاية العالمية؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالا عسيرة؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة بل لتجعلها تبدو غاية فى الجمال والبهاء، حتى يعشقها الأمير، ويصر على الزواج منها؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة، بهذه الإضافات وغيرها، هى بعينها الرواية الأولى؟ إن الموتيف الأساسى فى هذه الروايات - عندما يجرد- تصبح صيغته هى الزواج من خلال وسيط هذا الحذاء، وهو موتيف خاص مميز، ولابد أن يكون نشأ حقاً فى زمان ما ومكان ما، ولكنه لا يمثل وحدة الحكاية الكاملة التى روت فيما بعد، بله الروايات المختلفة لها. ولا يمكن للموتيف أن يندمج فى الحكاية إلا إذا وجه توجيها خاصا بحيث يبدو منسجما مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة، تختلف كلية عن تلك التى تشيع فى النص الأول.

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر- كما يقول **فون سيدوف** - فلابدأن تنتقل عن طريق راو. وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية فى مكانها الأصلى ثم انتقلت معه إلى بيته، أو أنه سمعها من راو وافد عليه. فإن الحكاية تعد فى كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصا. وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة فى حد ذاتها، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها. ولكى يكون البحث المقارن مثمرا فى هذه الحالة، فلابد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفسحه لدراسة وجوه الاتفاق.

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية. وقد كان هذا بتأثير الوعى الحاد بمفهوم الحضارة. وإذا كان التراث الشعبى بكل أشكاله وصوره يعد المكون الأساسى لحضارة شعب من الشعوب، وإذا كانت الحضارة مفهوما محليا وليس عالميا، فإن التراث الشعبى لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوبا بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذاك. فالزى الشعبى، على سبيل المثال، كما يقول **ناومن** لا يهم الباحث فى حد ذاته، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولا، وبمجالات استخداماته ثانيا(٧)

٦

وها هو ذا مثال أدبى نوضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموتيف الواحد فى الروايات المختلفة الممتدة زمانيا ومكانيا. وهذا المثال أفرد له **أنتى آرنى** بحثا مستقلا نشر فى دورية FFC فى عام ١٩١٥

تحت عنوان «الرجل الذى هبط من الجنة» وهو النمط الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ فى تصنيف **أرن طومسون**(٨).

ويرى آرنى أن النص الألمانى المدون، الذى يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلى لمجموعة روايات حكاية «الرجل الذى هبط من الجنة» ويقع النص الألمانى تحت عنوان : بارتا وخدعة الطالب الذى كان يدرس فى باريس.

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس فى باريس، ثم رحل منها إلى بلدة ميكيلين. وإذ هو فى طريقه لقى فلاحة تدعى بارتا. وكان زوجها الأول الطيب قد توفى، وتزوجت من بعده رجلا لم يكن يحسن معاملتها، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول. وكان فرانكو يحس بعطش شديد، فطلب من بارتا جرعة ماء. وسألته الزوجة عن المكان الذى أتى منه، فأجابها بأنه قد أتى من باريس. ولكن الفلاحة الألمانية لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها «باراديس» (وهو النطق الألمانى لكلمة الجنة) وليس باريس. وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة «باراديس» على مسمعه- عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى. وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة، فشاء أن يستغل سذاجتها، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا فى الجنة. فسألته عما إذا كان فى حاجة الى شىء، فتمادى الشاب فى الخديعة، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام وفى الحال أعدت بارتا له كل شىء، وحملته

أشواقها ليبلغها إلى زوجها.

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب، عاد الزوج الثاني إلى بيته، وعلم من زوجته بما حدث، وأدرك أنها قد خدعت، وفى الحال خرج ليقتفى أثر الشاب، ممتطيا صهوة جواده. ورآه فرانكو قادما من بعيد، وكان على مقربة من جدار يبنى، وكان بناؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرب كوبا من الشاى. وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانبا، واصطنع أنه يقوم بعملية البناء. ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى فى مدخل بيت أشار إليه. عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو، ومضى يبحث عن الرجل. وفى الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان، ورحل بالأشياء التى أخذها من بارتا. ولم يجد الزوج أى رجل فى مدخل البيت، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البناء الأصلى، فاتهمه بسرقة الحصان. وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة، فتحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء، متهما البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء وأن المحكمة ألزمت البناء بالتعويض.

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى **أنتى**/**أرنى** أنها تحوير للنمط الألمانى الذى هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى بارادیس، فقد اعتمدت على وسيلة خداع أخرى. فعندما سألت المرأة الشاب من

أين أتى، نظر إلى السماء مشيرا إليها بإصبعه، مما جعل المرأة تتصور أنه أتى من السماء. وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى. وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة، وتحكي بدلا منه أن زوج المرأة الثانى اقتفى أثر اللص حتى أدركه، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعا. ولما عاد الزوج إلى زوجته وسألته عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعا قبل أن تغلق أبوابها.

وفى رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية فى كثير من تفصيلاتها، أصيب الزوج فى قدمه إثر الصراع الذى دار بينه وبين اللص، وعاد يعرج إلى البيت، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكى يرحل به إلى الجنة، وأن روحا شريرة كانت تتربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته فى قدمه.

ويستمر أنتىآرنى فى عرض الروايات المختلفة لهذا النمط، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا.

وتحكى حكاية جحا التركية أن جحا لقى امرأة سألته من أين جاء، فأجابها بأنه جاء من جهنم. وعندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى لا تكف عن البكاء لفراقه، فأجابها بأنه رآه واقفا على باب الجنة فى انتظار سداد ما كان عليه من دين، فدخلت المرأة بيتها، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه. وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه

شخص من قبل المرأة. ونظر حوله فرأى رجلا يدير طاحونة. وسرعان ما أعمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره، ونصحه أن يتبادلا ملابسهما حتى لا يهتدى إليه من يقتفى أثره، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدا عن عينه . وعمل الرجل بنصيحة جحا . وعندما أقبل زوج المرأة ممتطيا صهوة جواده ، سأل جحا عما اذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له . أشار جحا الى الرجل الذى كان يجلس فى أعلى النخلة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل . وانتهز جحا الفرصة ، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويتوقف **أنتى آرنى** عند رواية جحا التركى ليفرغ لرصد الموتيفات المشتركة فى الروايات السابقة . أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التى تحددت زمانيا ومكانيا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت فى العصور الوسطى، مؤداها أن هناك أناسا طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها . غير أن **أنتى آرنى** لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التى كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيئات أخرى فى أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد .

ولم يكن **أنتى آرنى** يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا ، وأدقها توظيفا للموتيفات التى وردت فى سائر الروايات فيما يتلائم مع هدف

الحكاية ومع مجالها الاجتماعى .

وتحكى الحكاية المصرية أن فلاحا فقيرا كان متزوجا من امرأة ساذجة ، اصطلح الناس على تسميتها «رزية» لبلاهتها . وكانت رزية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الاسم ، وتمنت لو غيرته . وفيما هى تطل من النافذة وتفكر فى هذا الأمر ، مر بها رجل ينادى «أسامى للبيع» ، فاستوقفته رزية ، وسألته عما لديه من الأسماء ، فعرض عليها جملة من الأسماء ، من بينها اسم فاطمة النبوية ، فاختارته ، وطلب الرجل الأجر . ولما لم تكن تملك فى هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية ، بل فاطمة النبوية . وحكت له قصتها مع الرجل الذى باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره في مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج فى وجهها ، وخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر ، واذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تطل من نافذة من نوافذ هذا البيت . فلما رفع بصره ورآها سألته المرأة من أين جاء والى أين يسير ، فأجابها فى يأس مرير بأنه آتٍ من جهنم وذاهب الى جهنم . عندئذ سألته المرأة عما اذا كان قد رأى زوجها المتوفي الذى تبكيه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة بلهاء ، فأجابها بأنه قد رآه . فسألته عما اذا كان فى

حاجة إلى شيء ، فتمادى الرجل فى خداعها ، وأخبرها بأنه فى حاجة الى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلا ، حيث وجد فلاحاً يدير ساقية ، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره ، وأن عليه أن يختفى فى الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكذبة ، وترك الساقية وجرى ليختفى فى الحظيرة . وفى الحال اصطنع الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد ، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مختف في الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار فى اتجاه الحظيرة . وفى الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع الى بيته حاملا معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلا : افتحى يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وعندئذ أدرك أن الخدعة قد جازت عليه ، فعاد الى زوجته مخذولا ، وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكى يسرع به الى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هى الرواية المصرية ، التى كان لابد أن يضمها آنتى آرنى إلى روايات هذا النمط ، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعا فى موتيڤاتها الأساسية ، فهى تشترك فى أن المرأة المخدوعة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصا آخر عزيزاً عليها . وهى تشترك فى أن هذه المرأة بادرت رجلا لم يكن ينوى الاحتيال قط بالسؤال عن المكان الذى أتى منه ، وفي أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو من الجنة ، أو من جهنم . ثم هى تشترك فى اقتفاء الزوج الثانى أثر اللص ، وفشله في استرجاع ما أخذ احتيالا من الزوجة ، بل فقدانه، بالاضافة إلى هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك فى طريقة توجيهها لهذه الموتيڤات . واذا كان آرنى قد انتهى الى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوع معتقد دينى ، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القاتم ، ووجهت الموتيڤات نحو جو المرح والفكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة – فيما بعد – لأن تندرج في مجموعة حكايات جحا التركى ، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جحا على المرأة بأنه آت من جهنم لم تتردد المرأة فى أن تسأله عما اذا كان قد رأى في جهنم زوجها المتوفى الذى تبكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركى . ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجها آخر مخالفا لحكاية جحا التركى والروايات السابقة عليها ، ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعها فى بنيتها . فالحكاية المرية توازى بين موقفين يلتقيان فى

النهاية ، وهو ما لم يحدث فى الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها طيبة ، فضلا عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعي ، اذ لم تلجأ لفعلتها تلك إلا لكى تعد التوازن الى موقفها الاجتماعى . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلو من أى حس اجتماعى . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل فى سد النقص الذى حدث فى الأسرة الفقيرة الأولى . ويترتب على هذا أن مستقبل الحكاية ، فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهى ، لا يدين الفلاح على فعلته ، ويتعاطف فى الوقت نفسه مع زوجته التى كان حسها الاجتماعى وطيبتها سيبا فيما بعد من وفرة . وقد حمل مناداة زوجها لها باسمها الجديد ، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المغزى .

وهكذا نري أن قصر العمل على استخلاص الموتيفات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة ما لم يربط ببنية الحكاية التى يوجهها مغزاها ودلالتها ، أى يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو هدف معين، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية فى المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذى وجه الى المدرسة الفنلندية ، والى منهج البحث فى الموتيفات العالمية ، لا فى مجال القص وحده ، بل فى غير ذلك من أشكال التعبير الأدبى الشعبى ، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة فى هذا المجال . ويكفى أنها وضعت ما كان يردد من

قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبى فى اطار منهجى علمى سليم ، ما زال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القص الشعبى على الأقل . وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة فى حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموتيفات الموظفة على نطاق واسع فى القص ، ما كان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . ومما لا شك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد الاهتداء الى متغيراتها ، والدوافع وراء هذه المتغيرات ، يحقق كثيرا من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط فى إطاره الاجتماعى المحدود .

٧

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن البحث فى محلية التعبير الشعبى بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث فى عالميته. بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ يستغل ويوجه نحو المحلية ، ذلك أن الذوق المحلى هو الذى يتحكم فى نهاية الأمر فى المادة المنقولة ، ويوجهها كيفما شاء .

على أن البحث فى عالمية التعبير الشعبى ما يزال يلح على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ، إذ إن البحث بدأ يوجه نحو الكشف عن

القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الخفى ، اللذين يتحكمان فى أشكال التعبير الشعبى . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسى للفكر الإنسانى الذى يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعا لقوانين كلية هى أشبه بالقوانين الكونية.

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير الى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهدها فى البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذى وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأ بعضها فى وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ما تزال مكثفة ، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التى ظهرت حقا فى زمن مبكر ، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير ، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسايرة لتطور الفكر الفلسفى فى العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعى فى شىء من الاطمئنان أن البحث فى القوانين الحفية التى تتحكم فى التعبير الأدبى بدأت حقا بالأدب الشعبى . ولعل هذا هو السبب فى أن الأبحاث الرائدة المبكرة فى هذا المجال قد أعيد تقييمها فى السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعا لدارسى الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبى الشفاهى ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبى الذاتى كذلك.

ففى عام ١٩٠٩ نشر **أكسل أولريك** بحثا فى «المجلة الألمانية

للدراسات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقص الشعبى». ولم يشر الباحث الى أنه خص قصا دون قص، بل القص الشعبى بصفة عامة(٩) .

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح super organic ، وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة ، تنمو نموا ذاتيا ، الأمر الذى لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة . وشبيه بهذا - كذلك - تكوين الانسان ، فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكرى والنفسى . وبالمثل فإن قوانين القص الشعبى ينبغى أن ينظر اليها فى حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمى ، وانتهى الباحثون الى أن **أولريك** قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبى . وتتلخص هذه القوانين فيما يلى:

أولا : قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبى يبدأ من نقطة السكون ، وسرعان ما يتجاوزها إلى الاثارة ، ومنها يصل مرة أخرى الى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ، أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة.

ثانيا : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد فى أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة ، وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم

أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف . على أن التعبير الأدبى الشعبى لا يميل الى الوصف ، وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل فى هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد نؤكد محاولة إنسان فى عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده . فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد ، وهو أسلوب الأدب الشعبى ، أما الجملة الثانية فهى تستخدم فى وصف المحاولة لتأكيدها ، وهى عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ، فقد يقول : لقد حاول جاهدا ، أو حاول بكل ما فى وسعه ، أو حاول يائسا ، وهكذا . ويؤدى التكرار أكثر من وظيفة فى التعبير الشعبى بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبى يعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق التوتر فى القص ، ثم إن له وظيفة بنيوية فى النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة. وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأخوة الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد تشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال. ويقول**أولريك** إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبى عن الأدب الذاتى تمييزا

حادا مثل هذا القانون .

رابعا : قانون المشهد . والمشهد فى القص الشعبى لا يحتمل أكثر من شخصيتين، فاذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفى.

خامسا : قانون القوتين المتعارضتين. فهناك الكبير في مقابل الصغير، والضعيف فى مقابل القوى، والشرير فى مقابل الخير، والفقير فى مقابل الغنى، والجميل في مقابل القبيح. ووظيفة البطل فى القص أن يكون وسيطاً بين هذه المتعارضات، فيصنع منها تكوينا جديدا. ومن هنا يرى بعض الباحثين أن **أولريك** كان أسبق من **ليفى شتراوس** فى إبرازه البناء الأساسى للقص الجمعى، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط .

سادسا : قانون الوضع الأول والوضع الأخير. فأهم الشخوص والأشياء تكون لها الصدارة فى القص. حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخوص التى تثير العطف هى أهمها.

هذه هى القوانين الشكلية التى ذكرها أولريك. وقد أضاف اليها بعض القوانين التى ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبى لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها البعض، بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد، وإذا كان لابد من العودة إلى الماضى، فإن هذا يأتى عن طريق الحوار.

ثم إن السرد فى القص الشعبى يترجم كل صفة إلى فعل، فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس أو الطيبة وهكذا ، بل

لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال، فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول، والابنة تمنح الخير لمن تقابله ، وقد تمنح الخير للطبيعة، فإذا بالطبيعة تضفى عليها الجمال والسحر.

وليس فى القص الشعبى فعل يعد نافلة فى الحكاية ، بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره فى حركة السرد، بحيث يكون هناك في النهاية تناسب بين الأفعال والشخوص.

والقص الشعبى يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلى، أو هو بالأحرى يميل إلى التشكيل النحتى، كميل النحت الى تجسيد الفكرة التي لها طابع الدوام. فالبطل، عى سبيل المثال، يصور وهو يطير بحصانه السحرى، أو وهو يصارع الوحوش، أو هو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمز إلى الفوضى وإلى المجهول.

وأخيرا فإنه القص الشعبى يتميز بوحدته الملحمية. فبمجرد أن تبدأ الحكاية فى تصوير الوضع الذى يكون فيه البطل مهددا بالشر، إذ بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعا لكى تصل بالبطل فى النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسى **فلاديميربروب** الذى ظهر باللغة الروسية فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مرفولوجية الحكاية الخرافية» -

يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث **أولريك**(١٠) ذلك أن البحث فى القوانين الشكلية العامة للقص الشعبى لابد أن يكتمل بالبحث فى القانون الذى يحكم نظام السرد من أوله الى آخره فى كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبى. على أننا نفضل أن نرجىء الكلام عن بحث **بروب** لما بعد، لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الانجليزية فى عام ١٩٦٥، ومن ثم فإن الأبحاث التى ترتبت عليه، والتى سنشير اليها وشيكا، كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث علمى آخر يسير فى اتجاه بحث **أولريك** كذلك من حيث ميله الى الكشف عن النظام الذى يحكم التعبير الشعبى، وإن كان أكثر منه شمولا وعمقا ، ونعنى بذلك بحث العالم السويسرى **أندريه يولس**، الذى ظهر باللغة الألمانية فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث **يولس** كشفا حقيقيا جديدا فى مجال التعبير الشعبى على المستوى العالمى، لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبى الشعبى على وجه التقريب ، من حيث البحث عن النظام الذى يحكم كلا منها على المستوى الفكرى والتعبيرى، وهى الأشكال التى تظهر هى بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعنى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافى وغير الخرافى، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة – بل لأنه، فضلا عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعا وكأنها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلا ووظيفة. ويرجع السبب فى إلحاح يولس

فى الكشف عن هذا الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعا: الى أن مصدر هذه الأشكال جميعا واحد وهو العقل الجمعى ليس حصيلة جمع ١+١+١ بل هو حصيلة ضرب ١×١×١ . إن حاصل جمع الآحاد إضافة الى ما لانهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعى إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحدا أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التى نتج عنها هذا الابداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية فى العقل الجمعى الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك فى مستويات مختلفة فى آن واحد، مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذى يمثل عالم الانسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعى، كما يقول **يولس**، أشبه بالفتاة المسكينة في الحكاية الخرافية، التى تحتم عليها أن تعمل فى الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكى تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعى فى موقفه من الحياة ومن الكون. فالانسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئى وغير المرئى، لأن مجرد التفكير فى هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من المخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال

والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم فى شكل انجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية ولا تدخل هذه العملية فى إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التى تميز الانسان عن غيره من الكائنات.

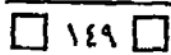
وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية، فإنها تتم جميعا وفقا لعملية موحدة. إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتقى منها ما يتشابه وينسجم فى كل موحد، أو على حد التعبير الفلسفى الألمانى، **جشتالت**. وإذا كان الجشتالت - كما يقول الشاعر الألمانى الكبير **جوته** - هو الاكتشاف الحقيقى للمصير الإنسانى المعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يمثل جانبا من هذا المصير الانسانى المعقد وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبى «جشتالتا» من حيث تكوينه الفنى، كما تصبح الأشكال جميعا «جشتالتا» واحدا من حيث إنها تعبر عن المصير الانسانى المعقد: على المستويين المرئى وغير المرئى.

أما كيف يتم للعقل الجمعى الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلا فنيا مثاليا متكاملا، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار. وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلا متكاملا، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعى - الشفرة التى يتعامل الانسان من خلالها مع الحياة ومع الكون. ولعل هذا هو السبب فى وفرة الرموز فى التعبير الشعبى. ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز

الكونية الكبيرة، التى اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا -Arche types ، بل تتعداها لكى تشمل كل شىء فى الحياة.

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبى شعبى بسيط هو اللغز. فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمى تدور حول أشياء نفعية محسوسة فى حياتنا. وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التى قد لانكترث لها، حتى إننا لنعجب حقا من أن تصاغ حولها الألغاز. فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز، ومثله البرتقالة، وحبة الزبيب، والساعة، والحصان، والسوق، الى غير ذلك من الأشياء. على أن هذه الأشياء لا تتحول الى ألغاز إلا من خلال صياغة لغز خاصة، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقا لنمط الأشياء، ولكنهما، فى حل اللغز، يتحدان فى وحدة منطقية قابلة للادراك. (يمشى ويقف من غير رجلين ..... الساعة).

فاللغز إذن صياغة لغوية، وشكل أدبى، يجعل المستحيل ممكنا، وذلك من خلال ايجاده مخرجا للجمع بين المتعارضين. ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان فى أى مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملغز، فان الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه فى موقف من مواقف الإنسان الخفية ازاء الكون الكبير الذى يحيط به. إن الكون ملىء بالظواهر التى تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية، أما اذا نظر اليها فى الاطار الكلى لنظام الحياة، فانها تعود فتتآلف وتنسجم وتصنع وحدة واحدة مدركة. الحياة إذن لغز عسير الحل، ولا يدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة



التى تكشف عن سر الأمور الملغزة، وهى فى النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الانسان ببساطتها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد اليها وهى تقع أمام بصره.

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة الى الجزئيات المبعثرة فى الحياة، فينتقى منها ما يمكن أن يحيله الى صياغة لغوية وشكل أدبى، ثم الى معنى كونى. وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند **يولس** من هذه البداية، والبداية فوضى والنهاية نظام لغوى وأدبى وكونى. وإذا كانت الحياة ترهق الانسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة، فان كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحى بعينه. فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحى، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى ولا يتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة، وكيف يتحدد وفقا لهذه الإهتمامات فى صياغة لغوية وأدبية مميزة، ولكننا نوجز فى النهاية أهم الأفكار التى يبنى عليها **يولس** بحثه القيم فيما يلى:

أولا : إن العقل الجمعى بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير. ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين فى آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت فى النهاية فى أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الانسانى ازاء الكونين الصغير والكبير معا. وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هى أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة، بعيدا

عن أى إفاضة، ولهذا فقد أصبحت صالحة تماما لأن تكون لغة الحوار بين الانسان والحياة، وبينه وبين الكون. ولهذا فإننا نجد **ياكبسون**، من خلال هذا المفهوم، يميز بين الأدب الشعبى والأدب الذاتى، متأثرا بالتمييز السوسيرى بين اللغة والكلام، بأن الأدب الشعبى يمثل اللغة، مقابل الأدب الذاتى الذى يمثل الكلام(١١).

ثانيا : إن التعبير الشعبى لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملا مباشرا ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء الى رموز محملة بدلالات انسانية وكونية كبيرة. وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبى، فإنه فى إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد.

ثالثا : حيث إن السلوك الانسانى على المستوى الجمعى يتحول إلى سلوك لغوى، فإن أول مايبحث عنه فى التعبير الشعبى نظامه اللغوى، ومن اللغة ننتقل إلى أدبية هذا التعبير.

رابعا : إن السؤال الذى كان يلح على **يولس** هو : كيف يمكن أن يبرز فجأة من الكلام العادى وبقوة قهرية شكل أدبى محدد؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتى بعد أن يصبح شكلا مغلقا على نفسه وله قوانينه الخاصة ؟ ولكى يرد **يولس** على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعى التى نادى بها **ياكبسون وبوجاتيريف** من قبل، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذى سمى به كتابه «أشكال بسيطة». وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية، بل مرادفة للطبيعة. وكان **ياكبسون**

وبوجاتيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعى الذى يعد من أهم خصائصه أنه شفاهى ومتناقل ، والأدب الذاتى. أما **بولس** فإنه يبدأ بنتاج هذا الأدب، أى بالأشكال التى تتألف من اللغة، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فمرجع هذا الى تلك القوة الموضوعية الفعالة التى تتحرك من داخل الانسان الى خارجه تارة، أو من خارجه الى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام انسانى بعينه . وأما كيف يتألف، فانه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماما لهذا الاهتمام الانسانى.

ومن الطبيعى بعد هذا أن يرفض **بولس** رفضا قاطعا استخدام الموتيف كأساس فى تحليل النص الأدبى الشعبى، فالموتيف، من وجهة نظره ، اصطلاح سلبى، ولا يمكن أن يؤدى استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية الى الكشف عن أسرار التعبير الشعبى بوصفه وحدة معقدة.

إن بحث **بولس** عميق حقا، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت فى السنين الأخيرة، بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة.

٩

ونعود الى بحث **بروب**، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية، الذى نشره فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية.

وقد سبق أن أشرنا الى أن بحث **بروب** لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم الى الانجليزية فى عام ١٩٦٥. وفى هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطا كبيرا، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة محققة ، وأصبح النص والنص وحده، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة. وهنا يبرز الأدب الشعبى بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها، ذلك أن النص الشعبى راسخ شكلا وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا. ولعل هذا هو السبب فى ورود أسماء دارسى الأدب الشعبى الذين عنوا بدراسة النص - مثل **بولس** و**بروب** وغيرهما - فى أعمال كثير من النقاد المحدثين. ولعل هذا كذلك هو السبب فى اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية فى قواعد التحليل النصى.

وكما بدأ **بولس** بحثه معارضا فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات ، كذلك عارض **بروب** كلية فى أن يكون الموتيف ممثلا للوحدة الأساسية فى النص. فالموتيف، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية فى النص، اذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقا لـ**طومسون**، بأنه أصغر وحدة فى النص. ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحرى، والبئر المسحور، وهكذا ، تعد جميعها موتيفات ، وهى لا تعد وحدات أساسية فى حركة القص. وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة، فإن كل جملة فى الحكاية تعد فى هذه الحالة موتيفا، الأمر الذى لا يمكن أن يساعد على استخلاص

الوحدات الأساسية التى ترد فى كل حكاية.

فإذا اخترنا حكاية ما وقلنا: خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة أغاز فحلها، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية، حصانا مجنحا، ومفتاحا سحريا، وسيفا سحريا، فطار بالحصان إلى قلعة التنين، وفتح القلعة بالمفتاح السحرى، وقتل التنين بالسيف، ثم أنقذ الأميرة المأسورة في داخل القلعة وتزوجها - فإن الجمل التى اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها فى توصيل المضمون، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية. ولم يبق بعد ذلك، كما يقول پروپ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التى لا غنى عنها لأية حكاية خرافية. وهنا يقدم پروپ مثالا يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالى:

١ - أعطى الملك البطل نسرا. النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى.

٢ - أعطى العجوز الولد حصانا سحريا. الحصان طار بالولد الى قصر التنين .

٣ - أعطى الساحر الشاب مركبا. المركب حمل الشاب الى الشاطىء الآخر .

٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتما سحريا ، فمسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذى حمله الى مملكة الجن .

إن الأشياء والشخوص مختلفة فى هذه الجمل فى حين أن الفعل

ثابت . وحيث إننا نسعى للتحديد العناصر الثابتة فى القص، فإن الأفعال تمثل في هذه الحالة الوحدات الأساسية، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو ادائه، كأن نقول التحذير ، الهروب، الخروج ، العودة، وهكذا بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى فى مجرى الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل بالأميرة المسحورة - على سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية، فى حين أن زواج الأب الذى توفيت زوجته فى بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة .

وبعد أن شرح پروپ مفهوم الوحدة الوظيفية التى استخدمها فى تحليله على نحو ما رأينا ، راح يلخص نظريته فى القص الخرافى على النحو التالى:

أولا : إن الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافى بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عمن يقوم بها، وعن كيفية القيام بها .

ثانيا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى تستخدم فى القص الخرافى محدودة.

ثالثا : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية فى القص الخرافى بعامة متشابة.

رابعا : إن غياب بعض الوحدات لا يفسدها هذا النظام والتتابع.

خامسا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى يتحرك فى إطارها القص الخرافى تبلغ واحدا وثلاثين وحدة وظيفية.

ثم يشير بروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية فى القص الخرافى، تتمثل فى العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات، التى تتكون منها وحدات مزدوجة. وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة، مثل وحدتى التحذير ومخالفة المحذور، وقد ترد غير متجاورة، مثل وحدة النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى نهاية الحكاية. وكذلك وحدة الخروج التى تأتى فى مطلعها، ووحدة العودة التى ترد فى نهايتها.

وبهذا يعد بروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلى والبنائى فى تحليل القص الخرافى بصفة خاصة، والقص الشعبى بصفة عامة. وقد عارض ليفى‌شتراوس فى أن يكون تحليل‌بروب بنائيا، لأنه من وجهة نظره، ليس سوى تحليل أفقى، رصت فيه الوحدات رصا متتابعا من البداية الى النهاية. على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئيا أن بروب يعد أول من توصل الى الوحدة البنائية فى القص بصفة عامة، هذا فضلا عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة، بصرف النظر عن موقعها من القص. ولم ينف بروب، على أية حال، أن تحليله شكلى فى المقام الأول، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث فى القص قبل الشروع فى أى مستوى آخر من التحليل.

أما الهدف الأساسى من تحليل‌بروب فهو الكشف عن بناء القص الشعبى فى مراحل التاريخ. وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة

تاريخية فى تاريخ القص الشعبى، فإنها لابد أن تختلف كثيرا أو قليلا عن الأسطورة التى تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها. فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الحضارية، ومسايرة لمتغيراتها، ولهذا فان كل أسطورة يمكن أن يكون لها امتداد فى أسطورة أخرى. أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحللت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم، وما بقى من هذه المعتقدات ذاب فى جوها الشاعرى. هذا فضلا عن أن كل حكاية خرافية تعد نصا مقفلا على نفسه. فإذا كانت الأحداث الممتدة فى الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهى بذلك الحكاية، فإن الصراع فى الأسطورة، الذى ينتهى بحل وسط، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر، وهكذا.

وخاصة القول إنه اذا كانت الأسطورة، فى ظروفها التاريخية القديمة، قد عنيت بالمصير الجمعى، فإن الحكاية الخرافية عنيت فى مرحلة متأخرة بالمصير الفردى ، أو بالأحرى بالمثال الفردى الذى يحقق، بسبب مثاليته، الوفرة للجماعة.

١٠

وهنا تجدر الاشارة الى أنه في الوقت الذي كان فيه **بروب** منشغلا بالتحليل المورفولوجي للحكاية الخرافية، كان **كارل جوستاف يونج**، رائد المدرسة النفسية التى تبحث فى اللاشعور الجمعى، وصاحب

نظرية الأنماط العليا - منشغلا بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية. ذلك أن مصير البطل الفردى فى كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه الى أن يجتاز العقبة تلو العقبة، على الرغم مما قد يصادفه من فشل فى كثير من الأحيان، حتى يصل فى النهاية الى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون، تماما كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية. والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الانسان النفسى ، أن بطل الحكاية الخرافية، لأنه النموذج الجميل الذى يطلبه المجتمع، لابد أن ينتصر فى النهاية، فى حين أن الانسان الفرد قد يخفق، لأسباب كثيرة، فردية واجتماعية ، فى الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية الى نهايتها الايجابية.

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التى استخلصها يونج من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسايرة تماما لتتابع الوحدات الأساسية عند بروب، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثرا بالآخر، أى أن وحدات بروب الأساسية تحولت ، دون قصد، عند يونج الى وحدات ذات دلالات سيكلوجية فوحدة الخروج عندبروب تصبح عند يونج خروجا من داخل النفس المظلمة، ومن القيد الذي يأسرها، كما أن وحدة العودة تصبح عودة الى تعرف مكونات اللاشعور، بعد أن تصعد هذه المكونات الى السطح. وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين، كل منهما تحاول أن تشد

الفرد نحوها، وهما قوة السلب وقوة الايجاب، وكل منهما تتجسد، في الحكاية الخرافية، فى شكل الأنماط العليا، مثل المارد والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب والشجرة المانحة للعطاء، وهكذا.

ومعنى هذا أن **پروب** إذا كان قد توصل الى القانون الذي يحكم حركة القص الخرافى، فان **يونج** ومدرسته التى يعد من أعلامها **بيتلهايم**»، و«**هودفج فون بايت**»، و«**مارى لويس فون فرانس**»، قد توصلوا من خلال القص الخرافى الى القانون النفسى الذي يحكم سلوك الانسان فى الحياة. واذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل اليهما كل من العالمين، **پروب** و**يونج**، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذي يحكم النفس الانسانية هو بعينه القانون الذى يحكم القص الخرافى.

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط، حيث أن الدافع الى نشأته هو التكوين النفسي الموحد المودع داخل الانسان حيثما كان هذا الانسان.

١١

ونعود الى تحليل **پروب** لنرى كيف تحورت وحداته فى تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتضافر فى تكوينات بنائية أكثر عمقا مما توصل إليه.

فبييرمارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى

الشريرة، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات **بروب**، يمكن أن يتحول الى تكوين بنائى أساسى كبير، مثل جوهر الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخيّر والبطل الشرير(١٣).

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية فحسب، بل إنه يصلح أن يكون معيارا للتمييز بين حكاية وأخرى. فكلما بالغت الحكاية في عناء القوة الشريرة، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية، والعكس صحيح . وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التي تمنح للقوة الشريرة. ولعل هذا يدفعنا ، كما يقول **«ماراندا»**، الى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا، بل من زاوية قدرة البطل الخيّر على هزيمة البطل الشرير الذى يتفنن فى إيذائه أكثر من مرة. فالبطل الخيّر لا قيمة لوجوده فى الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة. وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسى، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى، التي تقوم بها الشخوص المانحة والمساعدة، والأدوات السحرية، بين القوتين الكبريين: قوة الشر وقوة الخير.

ويرى **ميليتسكى**(١٤) فى دراسة بنائية له حول القص الشعبى، أن وحدات **بروب**، التى تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار. فأحداث الحكاية الخرافية تدور فى الحقيقة، من أولها الى آخرها، حول مجموعة من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض. فالاختبار الأول التمهيدى الذى تختبر فيه القوة

الشـريرة البطل، أو ذلك الذي يتجاوز فيه البطل المحذور، اختبار فاشل بالضرورة، لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهى الشعور بتهديد يدفع البطل الى الحركة. ثم يلى هذا الاختبار الأولي الاختبار الأساسى الذى لابد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب، بل إن هناك اختبارا اضافيا له أهميته في القص، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل، وهو لكى يسترد هذا لابد له من أن يقضى على الشر كلية.

ومن وجهة نظرميليتسكى، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خير وقوة شريرة، كما يرى پروپ، بل إنها فى الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى، أو بين ما هو ملك للوجود الانسانى، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض، فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم، والغيبى من الحسى، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة القص الخرافى .

ويتحدث جريماس(١٥) عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنيا واجتماعيا من وحداتپروپ، فبدلا من وحدتى الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال، وهما وحدتان لهما دلالتهما على المستوى الفردى الاجتماعى. ذلك أن البطل لا يرحل الا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعبر الحكاية عن هذا فى بدايتها

بمخالفة البطل للمحذور. على أن هذا الانفصام يكون مؤقتا، لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذى يشار اليه بقضائه كلية على القوى الشريرة. فكأن رحلة البطل، وما يجتاز فيها من اختبارات، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكنا.

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل الى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية، وهو الأمر الذي لم يكترث له پروپ، إذ أنه، وهو العالم الشكلى، كان يري أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته.

على أن التحليل البنيوى لم يقتصر على القص الشعبى، بل تعداه الى اللغز والمثل الشعبى والنكتة. وليس فى وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لاستخلاص بنائها الثابت الذى يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للانسان من الحياة والكون.

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد عالمية التعبير الشعبى. وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية، وما زال يلح عليهم حتى اليوم.

على أنه ينبغى علينا أن نشير – فى نهاية المطاف – إلى أن التعبير الشعبى مغرق فى المحلية بقدر ما هو مغرق فى العالمية. فاذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات الروحية الانسانية ، واذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت أشكالا

أدبية متنوعة ومحددة تعد تنظيما فكريا فى أطر التشكيلات الفنية، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت، الى حد كبير، قوانينها الابداعية، يظل التعبير الشعبى، على الرغم من هذه النظم التى تحكمه على مستوى عالمي، قادرا على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها الحضارى على مستوى محلى.

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبى هو الحياة الانسانية فى إطاريها العالمى والمحلى؟.

الهوامش :

(١) دائرة المعارف البريطانية - الطبعة الخامسة عشرة - مادة فولكلور.

(٢) فون دير لاين: الحكاية الخرافية - ترجمة نبيلة ابراهيم ص : ٣٤ ط دار القلم بيروت ١٩٧٤.

(٣) Gerhard Lutz: Volkskunde, pp. 102-108- Berlin 1958.

(٤) Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie, Berlin 1968.p. 29

(٥) C. W. Von Sÿdow: Folktale Studies and Philology; Some Points of View.
The Study of Folklore (ed) by Alan Dundes Berfley 1968.

(٦) Anna Brigitta Rooth: The Cinderella Cycle Lund 1951.

(٧) Gerhardt Lutz: Volkskunde. p. 104.

(٨) Anti Aarni: Der Mann aus der Paradise, Helsenki. 1915.

(٩) Axel Olrik: Epic laws of Folknarrative; the study of Folklore p. 129 .

(١٠) V. Propp: Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.

(١١) Anre Jolles: Einfache Formen. Zurich 1946.

(١٢) P. Bogatyrev und R. Jakobsin, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. utrecht 1929.

(١٣) P. Maranda(e) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974).

(١٤) Ibid., pp. 73-48.

(١٥) P. Maranda, and K. Maranda structural Analysis of Oral Tradition, univ. of Pennsylvania 1971, P. 81 .

الفصل الرابع
الإنسان والزمن
فى التراث الشعبى

(١)

من العبث أن نبحث فى معجم الانسان البدائى والشعبى عن المصطلحات الفلسفية الخاصة بعلاقة الانسان بالزمن مثل الوجود والعدم، والشىء الحقيقى والوهمى، والثبات والصيرورة إلى غير ذلك. على أننا اذا كنا نفتقد هذه المصطلحات الفلسفية ، فإننا نجد البديل عنها وهو الشىء نفسه أو الرمز المجسد فى الأساطير والطقوس .

فمنذ أن وجد الانسان نفسه على سطح الأرض ، ملك العالم السماوى عليه حسه وفكره نتيجة شعوره العميق بارتباط حياته المادية بهذا العالم. فلما أطلق العنان لخياله فى تصور هذا العالم، صوره صورة مطابقة لعالمه الحسى بما فيه من أنهار وجبال وخضرة. ولابد أن تتربع على عرش هذا العالم القوة المحركة لهذا الكون والمتحكمة فى مصيره، وهى الآلهة. ولكن كيف كانت علاقة الانسان بالعالم السماوى وآلهته؟ هل كانت تتحكم فى مصيره بحيث أنها اذا قضت عليه بالشر أو المرض والعجز، ارتضى هذا الحكم واستسلم له، أم أنه كان يتدخل فى هذا الحكم بصورة أو بأخرى بحيث يغيره من مجرى الشر إلى مجرى آخر يقنعه بحقيقة وجوده، وبقيمة الحياة التى يحياها؟

أول ما يقال بصدد الإجابة عن هذه التساؤلات هو أن حقيقة العالم السماوى كانت تأسر الانسان البدائى، ومثله الانسان

الشعبى. إلى درجة أنه يحن دائما الى أن يعيش فيما يشبه هذه الحقيقة أو يقلدها . واذا كانت حقيقة العالم السماوى مرتبطة كل الارتباط بقدسيته، فإنه يحاول قدر الامكان أن يخلع على المكان الذى يعيش فيه طابع التقديس، لأن هذه القدسية هى التى تشعره بمغزى وجوده وحقيقته. فهو فضلا عن أنه يشعر بعلاقة روحية بينه وبين الطبيعة التى يعيش وسطها لأنها تثير في نفسه قدسية العالم السماوى، فانه يحرص على أن يشيد وسط المكان الذى يسكنه ما يجسد هذه القدسية، وليكن ضريحا لولى، أو كنيسة أو جامعا. وبهذا تكتمل قدسية المكان ويصبح صورة مصغرة للعالم السماوى المقدس. ولعل هذا يفسر لنا بناء الانسان القديم للاماكن المقدسة مثل الكعبة والقدس وبابل، فهى تمثل مع غيرها من الاماكن المقدسة صورة مكررة للنظام السماوى المقدس.. ومن ثم كانت بعض هذه الاماكن، ولا يزال بعضها الآخر، يمثل وجودا حقيقيا لا تتميز به الاماكن الدنيوية الأخرى. ولعل هذا يفسر لنا كذلك الانسان الشعبى على ألا يسكن مكانا جديدا، أو يعمر مكانا غير مأهول، إلا اذا أجرى بعض طقوسه، ولتكن اشعال البخور وقراءة التعاويذ أو الآيات المقدسة، ولتكن تقديم ضحية عند عتبة المسكن الجديد، ولتكن دفن تميمة أو حجاب تحت أساس البيت الجديد. ومن البديهى أن الانسان الشعبى يفعل هذا لكى يكون المكان قابلا للسكنى، أما قبل ذلك، فإنه يكون منتميا الى عالم الفوضى حيث تجد الاشباح والعفاريت مأوى لها. أى أن الانسان الشعبى يستطيع أن يحول الفوضى الى

نظام عن طريق اجراء الطقوس ، وبهذا يصبح المكان مقدسا، ومن ثم تنشأ العلاقة الروحية بينه وبين هذا المكان.

وليست رحلة البطل من الأساطير والحكايات الخرافية للوصول إلى شجرة الحياة أو التفاحة الذهبية أو الأميرة المسحورة أو نبع الخلود ، سوى تعبير رمزى فنى عن فكرة الوصول الى المكان المقدس. والطريق الى هذا المكان شاق ومحفوف بالمخاطر ، ذلك أن الوحش المهول يقف هناك متربصا بالبطل. واذا كان هذا الوحش رمزا للفوضى ، فلابد للبطل من أن يقتله، كى تستعيد الحياة نظامها وقدسيتها.

وكما يخلع الانسان الشعبى طابع القدسية على المكان، فإنه كذلك يخلع طابع القدسية على الزمان. والزمان المقدس يعنى الزمن الاسطورى الذى لا ينتهى . أى أن الانسان البدائى ومثله الشعبى يصارع التاريخ، بمعنى أنه أحداث متعاقبة لا يمكن تفاديها أو تفادى نتائجها، بل إنه يحن دائما الى الزمن الأسطورى، الزمن الأكبر حيث بدء كل شىء. وهنا يختلف الانسان الشعبى أساسا عن الانسان العصرى (modern). فالثانى يحمل عبء الزمن وثقله، وهو يفكر دائما فى لا مغزى ولا معنى الحياة. ذلك لأن الحياة تصل بكل شىء إلى قمة ازدهاره وحيويته ثم تؤول به بعد ذلك الى الفناء . أما الانسان الشعبى الذى يسعى دائما الى الاحساس بوجوده الحقيقى، فانه لا يريد أن يفقد صلته بالوجود ، ولا يريد أن يقع فريسة الاحساس باللامعنى. وهو يصل الى قمة هذا الاحساس عندما يجد

نفسه يعيد ما فعل من قبل، أي يمارس الطقوس والاحتفالات التى فعلها اجداده. ففي هذه الاحتفالات التي يمارس الجميع فيها طقوسا واحدة ، يشعر الانسان الشعبى حقا أنه نغمة فى لحن جماعى، بل فى لحن الكون، هذا الكون الذى يتجدد دائما بتجدد لله ونهاره، وتجدد فصوله، وتجدد قمره.

الانسان الشعبى(١) اذن سعى الى تجديد الحياة، أى محو الزمن الحسى وهذا مانعنيه بحنينه الى الزمن الأسطورى، أى الزمن المتجدد كما عبر عنه فى أساطيره وما زال يعبر عنه فى احتفالاته وممارساته. ولا يعنى هذا أن الانسان الشعبى لا يشعر بنهاية الاشياء أو نهاية فترة ما، حقا إنه يشعر بهذا ، ولكنه سرعان ما يشعر باستمرار الحياة، ويحن الى الخلق الجديد كما صوره فى أساطيره، فيقلده أو يعيه ذكراه.

وانطلاقا من هذه الفلسفة نستطيع أن نصل الى أبعاد طقوسه واحتفالاته الدورية، وأن نكشف عن كنه كثير من ممارساته التى قد تبدو غامضة عندما يعجز الباحث عن أن يجد لها تفسيرا مقنعا.

ويمكننا أن نقسم هذه الاحتفالات الى نوعين: نوع يهدف الى تطهير حياته من الاشباح والأمراض والذنوب، والنوع الآخر يهدف الى تجديد دورة الحياة الطبيعية المرتبطة بالخصب والنماء.

أما **النوع الأول** فتتمثل طقوسه في مراسيم التطهر، وفى الصيام الدورى، وفى طرد الاشباح والعفاريت من حياة الفرد والجماعة، وفى تقديم الضحية فى مناسبات معينة، وغير ذلك.

وأما **النوع الثانى** فتدور حوله كثير من الأساطير والطقوس التى عرفتها شعوب العالم أجمع وما تزال تعيد ذكراها بصورة أو بأخرى.

والواقع أن كلا النوعين من الاحتفالات يهدف الى الاحساس بجدة الحياة واستمرارها، وخلوها من عوائق الأحداث التى نعبر عنها بالتاريخ.

فقد يمارس الانسان الشعبى الزار فى أوقات دورية إثر إحساسه بوجود عائق بداخله يفسره بأنه تملك الجن له. وهذا العائق يحول بينه وبين الاحساس بالارتياح فى حياته. وغالبا ما ينتابه هذا العائق في الحقيقة إثر حادث معين. ولكن لأن الانسان الشعبى ينزع دائما الى محو الزمن الحسى والعيش فى الزمن الأسطورى ، حيث يتجدد كل شىء ، فانه لا يفكر فى هذا الحادث ، بل إنه لا يتذكره. وقد عبر أحد أبناء الشعب المصرى عن شعوره إثر اجرائه طقس الزار، بانه يشعر أنه يولد من جديد. فهذا يمارس طقس بقصد طرد الاشباح من عالم الانسان، ولكن الهدف البعيد منه فى الحقيقة، هو البعث الجديد على نحو ما يحدث فى العالم الأسطورى، عندما تبعث الحياة بعد القضاء على العناصر الشريرة.

ويرتبط بفكرة تعلق الانسان الشعبى بالزمن الاسطورى المتجدد موضوع تقديسه للأموات. فحرص الانسان الشعبى على زيارة الأموات وتقديم القرابين لهم بصفة دورية، وحديثه عن أن الاموات يزورونه فى الاحلام، ويبلغونه قولا يتعلق بموضوع يعايشه، وقد يتنبأون بما يمكن أن يحدث فى المستقبل، كل هذا يعنى أن الاموات

قد انتفت عنهم الصفة التاريخية، وأنهم يعيشون معه على الدوام. ولهذا يتحتم تجديد العهد بينه وبينهم فى فترات دورية حتى يعيشوا معا فى تصالح دائم.

وحنين الانسان الشعبى إلى الزمن الاسطورى المتدفق جعله يهتم بالاحتفال بتجديد دورة الحياة، وذلك عن طريق احتفالاته بالخصب والنماء. وهو فى هذه الاحتفالات يشخص ما رواه فى أساطير عن الحياة المتجددة فى العالم العلوى.

فقد احتفلت جميع شعوب العالم، وما تزال تحتفل بصورة أو بأخرى، بعودة النضرة للحياة، إما بعد صيف جاف حار أصاب المزروعات بجفافه، أو بعد شتاء قارس قتل المزروعات بصقيعه. ففى كلتا الحالتين كانت الشعوب تحيى، فى قداسة بالغة، الاحتفالات الدينية، وتجرى الطقوس التى تتوسل عن طريقها إلى الآلهة لكى تعيد للحياة نضرتها على الدوام.

ويعد الرقص عنصراً هاماً فى إجراء الطقوس لأن الغرض منه هو إثارة الطبيعة كى تسقط أمطارها فتمتلىء الأنهار بالمياه ويرتوى الزرع وتعود للحاة نضرتها .

وقد كان المصريون القدماء يحتفلون بفيضان النيل كل عام، بان يلقوا فيه بعروس مزدانة لكى يتزوجها النيل، فيعود إلى حيويته ونشاطه ومعنى هذا أن النيل الذى قد يصل نشاطه إلى حد الانهاك، لا بد أن يعود إلى كامل قواه وحيويته عن طريق الزواج الجديد.

وحول هذا المغزى تدور أسطورة ادونيس. فلقد كان ادونيس

شابا جميلا اغرمت به الإلهة افروديت. وذات يوم هاجم ادونيس ثور وحشى وأصابه بجرح أفضى به الى الموت. وحزنت أفروديت على موت حبيبها كل الحزن، وأخذت تتضرع للاله زيوس أن يعيد الحياة الى أدونيس. فاشفق زيوس عليها ومنح أدونيس منحة العودة الى الحياة، ولكن فى فترة معينة فقط من السنة. وتشير الطقوس التى كانت تؤدى للتعبير عن موت أدونيس وعن عودة الحياة اليه، كما يشير توقيت الاحتفال وطابعه، الى أن أدونيس لم يكن مجرد إله، بل كان تجسيدا للزمن المتجدد الذى يؤدى الى سلامة الطبيعة واحيائها على الدوام. فقد كان الاغريق يحتفلون بهذا العيد فى الربيع. وكان يحتفل به فى فلسطين فى شهر يونيه عندما يصل ازدهار النبات الى قمته. ويقع موت أدونيس في التقويم السريانى المقدونى فى الثالث والعشرين من شهر سبتمبر كما يقع بعثه فى اليوم الأول من شهر اكتوبر، وهو بداية العام الجديد فى هذا التقويم. وكان الاحتفال بموت أدونيس يتميز بعويل النساء عليه بصفة خاصة ، وذلك لخوفهن من أن يصبن بالعقم، حيث أن الجدب يشمل كل مظاهر الحياة(٢).

ويذكرنا عويل النساء على أدونيس بما روى من عويل البابليين والكنعانيين بسبب اختفاء الههم تموز عنهم. وقد نجم عن ذلك ان حل الخراب بالأرض، وأصاب العقم الحيوان والانسان. عند ذاك رفع الناس أصواتهم بالبكاء والعويل متوسلين الى الاله تموز ان يعود اليهم، وسمع الاله تموز بكاءهم ، فأشفق عليهم، وقرر أن يضع حدا لمتاعبهم بأن يعود الى الأرض فترة قصيرة فى كل عام. وها هى ذى

بعض عبارات هذا العويل..

بكاؤنا يسمع فى كل مكان فى الأرض، مرتفعاتها ومنخفضاتها لعله يصل الى بيت الاله.

إنه عويل من أجل النبات الذى كف عن النمو

ومن أجل الشعير الذى ذبل

ومن أجل الناس والقطيع، فقد كفوا عن التوالد.

ومن أجل موت الشباب والأطفال

ومن أجل النهر الذى كف عن الفيضان ومن أجل السمك الذى اختفى.

ومن أجل الغابات التى لم يعد ينمو فيها شجر التمرسك.

ومن أجل مخازن البيوت التى لم تعد تستقبل النبيذ والعسل.

ومن أجل البرارى التى لم تعد تنبت فيها الحشائش.

ومن أجل القصر الذى ولت عنه بهجة الايام الماضية.

واذا كان النص لم يشر الى احتفالات الشعب ببعث الاله تموز، إلا أن تكملة النص تشير الى عودة الخصب الى الحياة مرة أخرى، فقد ورد فيه :

لقد ترعرعت الحشائش حيث كانت قد اختفت.

وتدفقت المياه وعاد الناس يجرعونها.

واستعاد الناس بناء الحظائر بعد أن كانت قد هدمت(٣).

وقد تعود البابليون احياء ذكرى الصراع بين تيامات، وحش البحر الذى يمثل الفوضى، والاله مردوك الذى يرمز الى النظام، وقد تمكن مردوك من أن يقتل تيامات، ثم شرع بعد ذلك فى خلق الكون والانسان. وقد كانت الطقوس التى تحيى ذكرى هذه الحادثة الأسطورية، تجرى على النحو التالى:

١ - قضاء فترة من التطهر والتكفير عن الذنوب، وتقديم الضحية وهى تمثل الفترة التى كان فيها مردوك أسيرا فى الجبال عاجزا عن التخلص من سيطرة تيامات عليه. وكل هذا يرمز لمرحلة الفوضى التى سبقت خلق الكون وتنظيمه.

٢ - يدور الصراع بين فريقين احدهما يمثل مردوك والآخر تيامات، ويصيح الناس بفريق مردوك ان ينتصر، بينما يدعون على الفريق الآخر بالفناء.

٣ - انتصار فريق مردوك الذى يعنى الخلق الجديد للعالم والانسان وما يعقب هذا من احتفالات(٤).

ويحتفظ اليابانيون فى تراثهم بذكرى «تاما»، والتاما عنصر روحى يعيش مع الانسان ومع الأموات ومع القديسين. فاذا أوشك الشتاء على الانقضاء مسلما دورة الحياة الى الربيع: تهيجت التاما وحاولت

أن تترك جسم الانسان الحى، كما تحاول تاما الأموات أن تغزو مساكن الاحياء. والغرض من هذا الاحتفال المشبع بالمغزى النفسى الفسيولوجى هو تثبيت تلك المادة الروحية فى الجسم. ذلك أن النفس الانسانية التى يطول كبتها فى موسم الشتاء، تتهيج عندما تشعر بمقدم الربيع وموسم الازدهار والاخصاب. ومن ثم يجرى هذا الاحتفال لوضع حد لتهيجها لكى تمارس نشاطها فى نظام مع مطلع الميلاد الجديد.

كل هذه الشعائر والطقوس هى فى تكوينها البنائى نوع من سحر المشاركة كما شرحه **فريزر** فى كتابه «الغصن الذهبى». وهى تنبع أصلا من حاجة الانسان الشعبى الى تحرير نفسه من أسر الاحساس بالزمن عن طريق استحضار النموذج القديم الذى يجعله يشعر بأنه معاصر للخطة الميثولوجية لبداية الحياة . وهو يشعر بالحاجة الى العودة الى تلك اللحظة أكبر وقت ممكن، لكى يجدد نفسه ويجدد حياته. وسواء كانت تلك الطقوس جمعية أو فردية، وسواء كانت دورية أو تلقائية، فإنها تحتوى فى بنائها على معنى الاحياء عن طريق تكرار الفعل القديم، الذى غالبا ما يكون فعلا قد شارك فى تكوين الكون لأول مرة. وكل ما يهمنا من سرد هذه الأمثلة هو تأكيد نزوع الانسان الى محو الزمن الحسى.

وأكثر ما يؤكد لنا هذه الفلسفة، تعلق الانسان الشعبى منذ القدم بالقمر، بحيث صاغ حوله الأساطير التى سنشير اليها وشيكا.

فاذا كان القمر قد اسعف الانسان بقياس الزمن بطريقة حسية،

وذلك قبل ادراكه للحساب الشمسى بزمن طويل، فان القمر فى الوقت نفسه رمز للعودة الأبدية. إنه النمط القديم للاستمرار الذى يحن إليه الانسان الشعبى ويصارع الحياة من أجله. فكما أن القمر يبزغ ثم يكتمل ثم يتمزق ويختفى ثم يعود حياة مرة أخرى، فكذلك يولد كل شيء فى الحياة، وينمو ثم يعود للحياة مرة أخرى.

(٢)

وفى مرحلة تالية لذلك كان ينظر الى الملك عند شعوب الحضارات القديمة، بل وعند بعض سكان افريقيا الأصليين فى العصر الحاضر، كان ينظر اليه بوصفه ممثلا للاله.

فقد كان الملك عند الاغريق يعد ممثلا للاله زيوس. وقد كانت الواجبات الملقاة على كاهل هذا الملك من المشقة بمكان، بحيث لا يمكن أن يقوم بها سوى رجل خال من أى عيب جسدى أو عقلى، أى لابد أن تتوفر لهذا الملك الحيوية والشباب طالما كان يحكم شعبه. لقد كان شعبه يطلب منه أن يكون مهابا من الرجال الأقوياء، وان يستطيع ان يحكم بالعدل بينهم وأن تنبت الأرض طول مدة حكمه الشعير والقمح وتحمل الأشجار الفواكه والثمار الطيبة. ويلد القطيع الصغار، كما يتوالد السمك فى البحار، وأن يعيش الشعب فى رخاء دائم. والملك يقدر على تحقيق كل هذا لشعبه اذا كان خاليا من أى عيب جسدى أو عقلى ،، أما اذا كان مريضا على نحو ما، ابتليت مملكته بالمرض. «ولهذا فقد حذرت النبوءة الاسبرطيين من الحكم

الاعرج»(٥).

وقد روى فريزر ما يشبه هذا التصور عند الاغريق ، عن قبيلة الشلوك التى تسكن النيل الأبيض فى منطقة تمتد من الشاطىء الغربى عند مدينة كاكا فى الشمال الى بحيرة نو فى الجنوب، كما تسكن الشاطىء الشرقى من النهر من فاشودة الى التوفيقية. فملكهم الذى كان يقيم فى فاشودة، ينظر اليه بوصفه تجسيدا للبطل المؤله «نياكنج» الذى كان أول من استوطن بقبيلته هذا المكان وفقا لأسطورتهم. وقد كان هذا البطل يؤله بوصفه مانح المطر. وعلى الرغم من تقديس القبيلة للملك على هذا النحو فانه لم يكن يسمح له بأن يصير هرما ضعيفا، والا سرت عدوى الضعف الى قبيلته، فيمرض القطيع وتذبل المحاصيل ويموت الرجال باعداد كبيرة، واحدى علامات ضعف هذا الملك عجزه عن تحقيق رغبات زوجاته اللاتى يمتلك منهن العدد الكبير. فاذا حدث هذا رفعت الزوجات شكواهن الى رؤسائهن الذى يشرعون على الفور فى تعريض الملك العجوز للقضاء، واحلال ملك شاب قوى مكانه(٦).

وكل هذا يعنى أن الملك لم يكن مجرد رجل يحكم، بل كان تجسيدا لقوة إلهية مرتبطة بخصب الأرض ورخاء الناس ، وقدرة الانسان والحيوان على الاخصاب. إنه نصف اله ونصف انسان، ومركزه يقع بين الناس والأرض من ناحية، والقوة الخفية التى تتحكم فى مصائر الناس من ناحية أخرى. وسواء كان هذا الملك هو أدونيس أو تموز، أو كان ملكا حقا، فان نسيج قصته واحد، وطقوس

الاحتفال بموته وبعثه واحدة. ويتألف نسيج القصة أساسا من مجموعة من المتناقضات هى الموت والبعث ، والجدب والخصب ، والحزن والبهجة.

وقد ظل تأثير هذه الأساطير ممتدا حتى العصور الوسطى . فقد شاع فى القصص الرومانسى فى هذه الفترة فى أوروبا نمط قصصى هو قصة «الملك الصياد والكأس» The Fisher King and the Grail وقد درست **جيسى وستون** «هذه القصة فى كتابها القيم «من عصر الطقوس الى العصر الرومانسى»، بقصد الكشف عن أصول هذه القصة، وتفاصيل الطقوس والأساطير القديمة الخاصة بتجدد الحياة، يؤكد أن قصة الملك الصياد والكأس ليست سوى امتداد للأساطير القديمة. ولا يرجع ظهور هذه القصة فى الأدب الرومانسى فى العصور الوسطى الى مجرد تقليد هذا الأدب الشعبى القديم واستيحائه لبعض نماذجه، بل يرجع الى امتداد الاعتقاد القديم فى حد ذاته أن الحياة تتجدد كلما آل بها الزمن الى الهرم، وأن هذا التجدد يحتاج الى اجراء طقوس معينة لكى تعود القوة والحيوية الى الشخوص الأسطورية التى يرتبط شبابها بشباب الأرض ومن عليها.

وتتلخص هذه القصة فى اكمل رواياتها فى أن الملك الصياد كان يعانى من ضعف بسبب مرض أو بسبب الهرم. ولو كان ضعف هذا الملك يعنيه وحده، لما اهتم بذلك أحد، ولكن هذا الضعف الجسدى، وربما العقلى كذلك الذى انتابه، هدد بلاده بالخراب. وكان يتطلب

الأمر، لكى يستعيد الملك قواه وحيويته، أن يرحل فارس شاب الى قلعة بعيدة يكتنفها الغموض ليحضر منها السيف والكأس. وما أن وطئت قدماه هذا المكان حتى بدت له أشياء يقف لها شعر الرأس رعبا. فقد بدا له فى السكون والظلمة المخيمة على المكان، جسد ميت، كما امتدت اليه يد مُدْمية من مكان مجهول، والى جانب هذا سمع أصواتا مرعبة تحذره من الاقتراب من هدفه، ولكن الفارس البطل استطاع رغم كل ذلك، مستعينا بتعاويذه السحرة، أن يصل الى مطلبه. ثم راح بعد ذلك فى سبات عميق. فلما استيقظ وجد أن القلعة قد اختفت، وأبصر نفسه يسير وسط ربوع خصبة مليئة بالورود. وعندما عاد الى بلده، حيث ترك الناس يبكون ويولولون بسبب الخراب الذى يتهددهم، وجد المأتم قد انقلب الى فرح وسعادة، ووجد الناس ينتظرون قدومه لكى يستقبلوه استقبال البطل الذى استطاع أن يعيد للملك شبابه ولحياتهم الخصب بعد ان تمكن من الحصول على الكأس والسيف.

هذه القصة التى وردت فى ملحمة الملك آرثر وفى قصة برسيفال، وربما فى غير ذلك من القصص الذى شاع فى العصور الوسطى، تشبه ولا شك الأساطير الطقوسية التى سبق أن أوردناها.

واذا كان الباحثون قد انتهوا الى أن الكأس يرمز للانثى، وأن السيف يرمز للذكر، فان دواء الملك الذى يسعى الفارس فى الحصول عليه اذن، يتمثل فيما يمكن أن يعيد للملك قواه الجنسية لكي يكون قادرا على الاخصاب فتخصب الأرض ، نتيجة لذلك،

بتأثير سحر المشاركة.

ولا ننسى أن نذكر فى هذا المجال أن لقب «الملك الصياد» هو فى حد ذاته الرمز الذى تدور حوله الأسطورة بأكملها . ذلك أن السمكة تعد رمزا للاخصاب منذ العصور القديمة حتى اليوم ومعنى هذا أن الملك الذى يرتبط شباب الأرض بشبابه، ينبغى أن يكون ممتلكا لمصدر الاخصاب وما يتولد منه، وهو الماء.

على أن أساطير الخصب القديمة لم يقف تأثيرها عند هذا الحد، بل ما يزال تأثيرها وتأثير المعتقد نفسه جليا فى الحياة الشعبية المعاصرة وفى التفكير الشعبى بصورة أو بأخرى. فاحتفالات الربيع التى تجرى فى جميع أنحاء العالم، ومن بينها احتفالنا الشعبى بشم النسيم، ليس سوى تكرير للطقوس القديمة، وان غاب المضمون الدينى المقدس عن هذه الاحتفالات. وقد اعتاد الأطفال فى بعض قرى مصر أن يصنعوا عروسة من الخشب أو القماش ويلبسوها، ويطوفوا بها فى الشوارع ليلة الاحتفال بشم النسيم، ثم كانوا يحرقون العروس فى نهاية الاحتفال ويلقوا بها فى النيل وهم يغنون:

عروسة شم النسيم

كل سنة وانتم طيبين

عروسة شم النسيم

سنة بيضه علىّ حاضرين

قوم اصحى يا وخم

قوم اترك البلد

فالعروسة هنا رمز للسنة المنصرمة التى أصابها الهرم بحلول فصل الشتاء، ولابد لهذه السنة أن تتجدد بحلول فصل الربيع. ولهذا فان العروسة يلقى بها فى الماء لأنه أصل كل شيء حى كما سبق أن ذكرنا، ومن هنا نفهم الصلة بين الأغنية وحرق العروسة، اذ أن الأغنية تتمنى للناس بعد القضاء على الشيء البالى، عاما كله خير وبركة، مليئا بالحيوية والنشاط، وليس احتفال الشعب بالزواج وفقا لطقوس معينة، ودعاؤهم للعروس ليلة زفافها بقولهم «ربنا يجعلك شجرة تطرح وتملا المطرح»، سوى تعبير عن الاحتفال باستمرار الحياة المتمثلة فى جيل مخصب يعقب جيلا أصابه الجدب والهرم، بل أن الربط بين الشجرة المثمرة والعروس المخصبة لأكبر دليل على حنين الشعب لأن يرى الاخصاب المتجدد فى كل مظاهر الحياة.

ويحتفل الشعب بميلاد الطفل بطقوس معينة حيث أن هذا الميلاد رمز لاستمرار الحياة. ولهذا فان الشعب يحيط هذا الميلاد الجديد بكل ما يضمن له البقاء والاستمرار، فهو يحميه من الأرواح الشريرة عن طريق تعاويذه وطقوس سحره، وهو يجرى له احتفالا خاصا فى اليوم السابع من ميلاده عندما تفارقه الملائكة وفقا لاعتقاده، بعد أن رعته من الشر الذى يكون معرضا له أكثر ما يكون فى السبعة أيام الأولى من ميلاده. وفى هذا الاحتفال يدق الهاون حتى تهرب الأرواح الشريرة التى تفزع من صليل النحاس، كما أنه يضع بجانبه الماء من القلة أو الابريق، وكذلك يضع سبع حبات فى الماء كى تنبت.

وهذا تعبير رمزى مُجَسَّد مغزاه أن تكون حياة الطفل جارية جريان الماء، ونضرة نضرة الزرع .

وحنين الشعب الى الزمن الأسطورى يدفعه لأن ينتزع الشخصيات الجذابة التى تروقه لسبب أو لآخر من اطارها التاريخى ويضعها فى قالب أسطورى. ومن هنا ظهرت أساطير هرقل وجلجامش ومارجرجس والسيد البدوى وعنترة وغيرهم. وكلها ينزع الى تشكيل الحدث الواقعى فى شكل أسطورى، بحيث يصبح هذا الحدث الأسطورى هو الأصل ، والحدث الواقعى صورة ممسوخة له. ونلاحظ أن كل هذه الشخوص صارعت القوى المهولة سواء كانت تنينا أو غيره، إن هذا الفعل وحده يكفى أن يزج بها فى الزمن الأسطورى ويبعدها عن الزمن التاريخى. وكلما ارتبطت الشخصيات بطقوس معينة تمارس دوريا على سبيل الاحتفال بذكرها ، عاشت هذه الشخصيات على الدوام فى ضمير الشعب. ولهذا كانت شخصية القديس مار جرجس والسيد البدوى على سبيل المثال ما تزال وسوف تظل ماثلة فى نفوس الشعب المصرى، فى حين أن شخصيات السير الشعبية مثل الظاهر بيبرس وعنترة قل حجمها بمجرد اختفاء الانماط القصصية التى نسجت حولها ، وذلك لعدم ارتباط تلك الشخصيات بطقوس معينة.

واذا قام الانسان الشعبى بعمل تتعلق حياته بنتيجته، سرعان ما يشعر بسيطرة العالم المقدس عليه، أو لنقل أنه سرعان ما يتجاوز العالم المعلوم الى العالم الغيبى، حيث يعيش فترة فى الزمن

الأسطورى المقدس، فقد حكى لنا صياد من منطقة رشيد الساحلية في مصر عن تجربته الشخصية عندما يخرج للصيد من رشيد متوغلا فى أعماق البحار فقال: عندما نقف على الشاطىء ، وقد استعد المركب للاقلاع نوجه بصرنا الى ضريح الشيخ أبى مندور الذى يقع قبالتنا على الساحل الآخر. فاذا بشعلة خافتة من الضوء تخرج من هذا الضريح وتتجه الينا. عند ذاك نتوكل على الله ونبحر والضوء ملازم لنا كأنه النور الهادى لنا فى الطريق . ويظل هذا الضوء يصحبنا حتى نجتاز المنطقة الخطيرة. وعند ذاك ينحسر الضوء ويرتد الى الضريح، وبعد ذلك نشتم رائحة بخور عَطِرْ تنتشر فى الجو .

وقد يبدو هذا السلوك ساذجا لمن هو بعيد عن روح الحياة الشعبية، ولكننا عندما نتعمق فى طبيعة الانسان الشعبى، ندرك أن هذا السلوك ينتمى الى فلسفته العامة في اكساب كل ما هو دنيوى طابعا دينيا مقدسا، لأن الحقيقة الكبرى لا تتمثل إلا فى هذا الشىء المقدس . ومن ثم فقد نقل الحدث الحسى الى الزمن اللاحسى الأكبر حيث تقضى القوة الخيرة على القوة الشريرة ، فتعود للحياة صيرورتها الدائمة ونظامها .

(٣)

ويتنوع تجسيد الشعوب لفكرة الزمن اللامتناهى بحيث تأخذ أشكالا عدة تكون منبعا لتراث شعب خصب . وقد سبق أن رأينا

كيف انتشرت فى التراث الغربى حتى العصور الوسطى فكرة الملك المقدس الذى يتحتم عليه أن يظل شابا مليئا بالحيوية والا قضى عليه بالموت. أما فى مجتمعنا العربى، فقد تجسدت فكرة الزمن اللامتناهى فى شخصية الخضر وفيما صيغ حولها من روايات .

فمن هو الخضر؟ ولماذا سمى بهذا الاسم؟ يفاجئنا هذا الاسم فى شرح المفسرين للآيات القرآنية التى تحكى عن مقابلة موسى عليه السلام للشخصية المجهولة عند مجمع البحرين على نحو ما ورد فى سورة الكهف فى قوله تعالى «واذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغَ مَجمعَ البحرين أو أمضى حقبا . فلما بلغا مجمع بينهما، نسيا حوتهما فاتخذ سبيله فى البحر سربا . فلما جاوزا قال لفتاه آتنا غداءنا لقد لقينا من سفَرنا هذا نصبا . قال أرأيت اذ أوينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان أن أذكره، واتخذ سبيله فى البحر عجبا . قال ذلك ما كنا نبغِ ، فارتدا على آثارهما قصصا . فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما».

وقد أورد الطبرى على عادته روايات عدة تشرح سبب نزول هذه الآيات وتفسرها فى الوقت نفسه. ومن بين هذه الروايات أورد رواية هذا نصها: «ان موسى هو نبى بنى اسرائيل سأل ربه فقال : أى رب ان كان فى عبادك أحد هو أعلم منى فادللنى عليه. فقال له نعم فى عبادى من هو أعلم منك. ثم نعت له مكانه وأذن له فى لقيه. فخرج موسى ومعه فتاه ومعه حوت مليح وقد قيل له: اذا حيى هذا الحوت

فى مكان فصاحبك هنا لك وقد ادركت حاجتك. فخرج موسى ومعه فتاه، ومعهما ذلك الحوت يحملانه. فسار حتى جهده السير وانتهى الى الصخرة والى ذلك الماء، ماء الحياة، من شرب منه خلد ولا يقاربه شيء ميت الا حيي. فلما نزلا ومس الحوت الماء حيى فاتخذ سبيله فى البحر سربا. فانطلقا. فلما جاوزا منقلبه قال موسى: آتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا. قال الفتى وذكر: «أرأيت اذ أوينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان ان اذكره، واتخذ سبيله فى البحر عجبا». قال ابن عباس : فظهر موسى على الصخرة حتى انتهينا اليها. فإذا برجل متلفف فى كساء له: فسلم موسى فرد عليه السلام ثم قال له، ما جاء بك ان كان لك فى قومك شغل؟ قال له موسى : جئتك لتعلمنى مما علمت رشدا. قال: انك لن تستطيع معى صبرا ، وكان رجلا يعلم علم الغيب قد علم ذلك»(٧).

وفى رواية أخرى أن رجلا من بنى اسرائيل سأل موسى: «هل على الأرض أحد اعلم منك يارسول الله؟ قال: لا. فبعث الله جبرئيل الى موسى عليهما السلام فقال : ان الله يقول: وما يدريك أين أضع علمى. بل ان على شط البحر رجلا أعلم منك. فقال ابن عباس: هو الخضر. فسأل موسى ربه ان يريه اياه. فأوحى الله اليه أن ائت البحر فانك تجد على شط البحر حوتا. فخذه فادفعه الى فتاك ثم الزم شط البحر. فاذا نسيت الحوت وهلك منك، فثم تجد العبد الصالح الذى تطلب»(٨).

وروى ان ابن عباس تمارى هو والحر بن قيس بن حصن الفزارى فى صاحب موسى: فقال ابن عباس: «هو خضر. فمر بهما أبى بن كعب فدعاه ابن عباس فقال: انى تماريت أنا وصاحبى هذا فى صاحب موسى الذى سأل السبيل الى لقيه. فقال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يذكر شأنه؟ قال: انى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: بينا موسى فى ملأ من بني اسرائيل اذ جاءه رجل فقال: تعلم مكان أحد اعلم منك؟ قال موسى: لا. فأوحى الله الى موسى: بل عبدنا خضر. فسأله موسى السبيل الى لقيه. فجعل الله له الحوت آية وقيل له: اذا فقدت الحوت ارجع فانك ستلقاه. فكان موسى يتبع أثر الحوت فى البحر. فقال فتى موسى لموسى: أرأيت إذ أوينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت. قال موسى: ذلك ما كنا نبغ، فارتدا على آثارهما قصصا، فوجدا عبدنا خضرا، وكان من شأنهما ما قص لله فى كتابه»(٩).

من كل ذلك نستخلص ما يلى:

أولا : ان الآيات القرآنية لم تذكر اسم ذلك العبد الذى لقيه موسى، بل اقتصرت على الاشارة الى كنهه فى قوله تعالى: «فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما». وعندما شرع المفسرون فى شرح الآية، وألحوا على تحديد اسم هذا العبد حتى تتحدد شخصيته ويصبح تجسيدا لطبيعة مميزة بأفعالها وروحانياتها. وهذه الطبيعة لا تنتمى الى الطبيعة البشرية كلية، بل إنها تخرج عن دائرة الأنبياء المعروفين لتدخل فى مجال أشد قربا

الى الطبيعة الالهية، وأكثر ابتعادا عن الطبيعة الانسانية. وعندما سميت هذه الشخصية باسم أطلق عليها اسم الخضر وليس هناك شك فى أن الاسم يعنى الخضرة أى النضرة الدائمة.

ثانيا : أن أكثر ما يميز هذه الشخصية هو وصولها الى العلم الغيبى. وعلى الرغم من أن موسى نبى إلا أن الآيات شاءت أن تؤكد أن نبوته لم ترفعه كلية عن مستوى قدرات البشر العاديين. ولهذا فان أول ما يفاجئنا فى الآيات، ادراك هذا العبد بأنه أرفع قدرا من موسى، ولم ينس لذلك أن يذكر موسى بهذا الأمر منذ بداية مقابلته له وطوال رحلته معه: قال له موسى : «هل اتبعك على أن تعلمن مما علمت رشدا. قال انك لن تستطيع معى صبرا. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا. قال ستجدنى ان شاء الله صابرا ولا أعصى لك أمرا. قال فان اتبعتنى فلا تسألنى عن شىء حتى أحدث لك منه ذكرا». فلما ألح موسى على أن يعرف منه ما عجز علمه عن إدراك مغزاه، ذكره العبد أكثر من مرة بوعده له بأنه لن يتدخل فى شئونه فكان موسى يعتذر له المرة تلو الأخرى. حتى اذا نفد صبر موسى والعبد معا، شرع العبد فى ازاحة الستر الذى يقف حائلا بين موسى وبين إدراك الحقيقة الغيبية، ولكنه فارقه واختفى إثر ذلك. «قال هذا فراق بينى وبينك، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا». وكان العبد أو الخضر، فى أثناء تفسيره لمغزى ما أقدم عليه من فعل يبدو فى ظاهره منكرا، وان كان فى باطنه فعلا طيبا، ينسب الارادة لنفسه: «فأردت أن اعيبها» «فخشينا أن يرهقهما

طغيانا وكفرا» «فأردنا أن يبدلهما ربهما خيرا منه زكاة وأقرب رحما». حتى اذا جاء الى نهاية تفسيره «ذكر ان الارادة الالهية هي التي أودعته سرها»: «وما فعلته عن أمرى». ومعنى هذا أنه بعد ان منح هذا السر الالهي، أصبحت له قدرة التصرف وفقا لما ينجلي له باطن الأمر.

ثالثا : إن العلامة التى أعطيت لموسى للتعرف على هذا العبد المجهول، تحددت أولا في العثور عليه في مكان ما، سمى بمجمع البحرين، وأثر حادث غريب هو أن السمكة المملحة التي كان يحملها فتى موسى لابد أن تحيا إثر تسربها في البحر. ولهذا عندما أعلم الفتى موسى بأن السمكة تسربت فى البحر، على نحو ما ورد فى الآية الكريمة: «أرأيت اذ أوينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان، أن أذكره، وأتخذ سبيله في البحر عجبا.» فرد موسى قائلا على الفور: «ذلك ما كنا نبغ» ولعل هذا ما دفع بعض المفسرين لأن يوضح طبيعة الماء الذى تسربت اليه السمكة، أو بالأحرى الحوت، بقوله: «فسار (أى موسى) حتى جهده السير وانتهى الى الصخرة والى ذلك الماء، ماء الحياة، من شرب منه خلد ولا يقاربه شيء ميت الا حيى. فلما نزلا ومس الحوت الماء حيى «فاتخذ طريقه في البحر سَرَبا». والواقع ان حتمية وجود العبد الصالح أو الخضر عند هذا الماء بعينه الذى حيى فيه الحوت يدعو الى التساؤل: هل هناك علاقة بين عودة الحياة الى الحوت إثر لمسها لهذا الماء، وبين وجود الخضر فى هذا المكان؟ وبمعنى آخر: هل يعد

هذا العبد الصالح خالدا لكونه كان يعيش عند نبع الخلود الذى شرب منه بالضرورة؟ وهل اصطلح، لهذا السبب بعينه، على تسميته بالخضر أى الذى يتصف بالنضرة الدائمة ؟ هذا على الأقل ما رسخ فى نفوس الشعوب الاسلامية، وساعد على أن تعيش هذه الشخصية فى ضمائر الناس بوصفها تجسيدا للزمن اللامتناهى.

ونحاول الآن أن نرى كيف استغلت هذه الشخصية فى الروايات الشعبية .

لعب الخضر دورا مهما فى حياة بعض الشخصيات التاريخية البارزة التى نسج حولها القصص الشعبى. ومن تلك الشخصيات شخصية ذى القرنين التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم . ووفقا للرواية الشعبية المدونة التى رواها وهب بن منبه فى كتاب «التيجان فى ملوك حمير» عن ذى القرنين، ان الصعب ذا القرنين – كما يسميه – رأى فى مطلع حياته، وقبل أن يقوم بمغامراته العجيبة، رأى رؤى غريبة على مدى أربع ليال على التوالى. فقد رأى فى الليلة الأولى «أنه يرقى جبلا عظيما منيعا لا يسلك فيه سائر من هول ما رأى، اذ أشرف على جهنم وهى تحته تزفر وأمواجها تلتطم». ورأى فى الليلة الثانية «كأنه نصب له سلم الى السماء ورقى عليه، فلم يزل يرقى حتى بلغ الى السماء، فسل سيفه ثم علقه مصلتا الى الثريا، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس وأخذ بيده اليسرى القمر، ثم سار بهما وتبعته الدرارى والنجوم ثم نزل بهما الى الأرض، فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض» وفى الليلة الثالثة رأى «كأنه جاع

جوعا شديدا وظهر الى الأرض فصارت له غذاء، فأقبل عليها يأكل جبلا جبلا وأرضا أرضا حتى أتى عليها كلها، ثم عطش فاقبل على البحار يشربها بحرا بحرا حتى أتى على السبعة أبحر. ثم أقبل على المحيط يشربه فلما أمعن فيه اذا هو بطين وحمأة سوداء لم تسغ له بما أتاه. فلما نام في الليلة الرابعة «رأى كأن الانس والجن أتوه من الأرض كلها حتى جلسوا بين يديه، ثم أقبلت البهائم والانعام من الأرض كلها حتى جلست بين يديه. ثم أقبلت الوحوش من الأرض كلها حتى جلست بين يديه، ثم أقبلت الطير كلها حتى أظلته، وأقبلت الهوام من جميع الأرض كلها حتى حفت به، ثم أقبلت الرياح حتى استدارت فوقه»(١٠).

وكان من الطبيعي أن يشعر ذو القرنين بقلق بسبب هذه الرؤى، ولهذا فقد سعى إلى من يفسرها له. وأشار عليه أحد حكماء قومه بقوله: «ليس على الأرض من يفسر تأويل رؤياك الا نبي بيت المقدس من ولد اسحق ابراهيم الخليل. «فاستعد الاسكندر لمقابلته» فلما نزل بيت المقدس سأل عن النبي الذي ذكر له ولم يطلب شيئا غيره حتى ظهر عليه. قال له الصعب : أنبي أنت؟ قال له موسى الخضر: نعم. عند ذاك قص عليه ذو القرنين ما رآه في رؤياه. فاعلمه الخضر بأنه مقدم على مغامرات وفتوحات وانه سيصطحبه فيها. وسار ذو القرنين يفتح البلاد البعيدة التي يسكنها أقوام غرباء والخضر بصحبته . وكان كلما عَنّ له أمر من الأمور، سأل الخضر، وكان الخضر يجيبه في غير تعنت. حتى اذا اقتربا من صخرة، حاول ذو القرنين أن

يرقاها عدة مرات، ولكنها كانت فى كل مرة تنتفض وترتعد وتقعقع. فلما دنا منها الخضر سكنت فرقى عليها، فلم يزل يرقى وذو القرنين ينظر اليه والخضر يطلع الى السماء حتى غاب عنه. فناداه مناد من قبل السماء. أمض أمامك فاشرب فانها عين الحياة، وتطهر فانك تعيش الى يوم النفخ فى الصور، ويموت أهل السماوات وأهل الأرض، فتذوق الموت حتما مقضيا... فلما رجع الخضر الى ذى القرنين، قال له: ياذا القرنين انى شربت من ماء الحياة وتطهرت منه وأعطيت الحياة الى يوم النفخ فى الصور وموت أهل السمارات والأرضين ثم أموت حتما مقضيا، ومنعت أنت ذلك ولك مدة تبلغها وتموت، فارجع فليس بعدها مزيد لانس ولا جن»(١١).

ولم تقف هذه الحقيقة، رغم هولها، دون مواصلة ذى القرنين لمغامراته فى العالم المجهول بعد أن فرغ من غزو العالم المعلوم. وذات مرة قاده الطريق الى مكان تشيع فيه الرهبة ويشيع فيه السكون. ولم يكن قد ادرك إنه قد تجاوز حدود الأرض الى عالم الملائكة. وفجأة برز له شخص أخذ يزجره على نهمه الذى دفعه لأن يتجاوز عالم الانس الى عالم الملائكة. وفى النهاية قدم له هذا الشخص حجرا صغيرا وقال له : «زنه بما ترى عينك فى الدنيا، فان لك فيه عظة وعبرة». فأخذ ذو القرنين الحجر «فوزنه بجميع جواهر الأرض فرجح عليه، ولم يزل يرجح كل ما وزنه به، ولو وزنه بالكثير من جميع ما فى الأرض ما وزنه، والخضر ينظر إليه ساكنا، قال له ذو القرنين: ياولى الله، هل عندك علم من هذا المثل؟ قال له: نعم هذا

الحجر مثل لعينيك، لم يملأ عينك جميع ما فى الأرض، مثل هذا الحجر الذى لم يرجح عليه شىء فى الأرض، ولكن هذا يملؤها. ومد يده فأخذ قبضة من تراب فجعلها فى الكفة وجعل الحجر فى الكفة الأخرى فرجح عليها التراب وخف الحجر. قال له الخضر: هذه عينك لا يملؤها الا التراب وهو الغالب عليها. »(١٢).

هذه هى رواية وهب بن منبه لقصة ذى القرنين. وهى تشبه الى حد كبير رواية عبيد بن شريّه، عن ذى القرنين فى كتابه «أخبار اليمن وأشعارها وانسابها». ويختتم وهب بن منبه روايته بقوله: «ومات ذو القرنين بعد ذلك بفترة، ثم غاب الخضر فلم يظهر الى أحد بعده الا لموسى بن عمران صلى الله عليه وسلم، وعلى جميع النبيين(١٣).

نستخلص من هذه الرواية ما يلى:

١ - إن اسم الخضر فى هذه الرواية أصبح موسى الخضر. وهذا اعتراف ضمنى بأنه هو العبد الصالح الذى لقيه موسى عند مجمع البحرين، وفقا لما اصطلح عليه المفسرون.

٢ - حدث خلط تاريخى فى الروايات الشعبية عندما تصور الرواة أن ذا القرنين الذى عرف بأنه الاسكندر الاكبر (انظر الطبرى جـ ١٦ فى تفسير آية «ويسئلونك عن ذى القرنين» من سورة الكهف، قد عاش قبل زمن موسى، وبهذا يكون الخضر قد ظهر له قبل أن يظهر لموسى. بل إن أول ظهوره كان لذى القرنين، ثم ظهر من بعده لموسى ولجميع النبيين كما تقول الرواية.

٣ – إن المضمون الأساسى الذى شاء الراوى الشعبى أن يبرزه فى قصة الاسكندر هو خلود الخضر فى مقابل فناء الانسان العادى مهما بلغت سطوته وبعد صيته. والسبب فى خلود الخضر شربه من عين الحياة أو ماء الحياة، فى حين حرم هذا على ذى القرنين. ولكن على الرغم من خلود الخضر ، فان خلوده ليس نهائيا، فهو سوف يذوق الموت قبل البعث مباشرة كما وضح له الصوت الذى سمعه عندما رقى الصخرة فى قوله: «امض أمامك واشرب فإنها عين الحياة، وتطهر، فانك تعيش الى يوم النفخ فى الصور ويموت أهل السماوات والأرض فتذوق الموت حتما مقضيا».

وقد نتساءل بعد ذلك: لماذا لم يمتد القصاص الشعبى بقصة الخضر مع سيدنا موسى بدلا من ربطه بين الخضر وذى القرنين مرة أخرى؟ ونحن نرد على ذلك بأنه من السمات الأساسية فى القصص الشعبى استغلال الحادثة الجزئية (الموتيف) في أكثر من قصة، بل ونقلها كلية فى بعض الاحيان من القصة التى ارتبطت بها أصلا الى غيرها من القَصَصْ المؤلف. وربما كانت أهم حادثة جزئية استرعت نظر القصاص الشعبى فى قصة الخضر وموسى، هى خلود الخضر. فلما شاء أن يقابل بين الخلود الذى يحن إليه، بل ويشعر أنه جزء من تكوين هذا الكون، وبين الفناء الذى قدر للانسان مهما بعد صيته، ربط بين الخضر والاسكندر الذى لم يضارعه انسان فان فى فتوحاته.

هذا شيء، والشيء الآخر هو أن شخصية الاسكندر الاكبر، فى

الحقيقة، لم تستهو خيال القصاصين العرب وحدهم، بل استهوت خيال جميع القصاصين فى بلاد العالم على وجه التقريب. وتكاد تتفق الروايات العربية والأجنبية جميعا حول رغبة الاسكندر الملحة فى الحصول على الخلود، كما أنها تتفق جميعا فى أنه حرم هذا الخلود، فى حين قدر لشخصية أخرى هى الخضر فى الروايات العربية وطاهى الاسكندر فى الروايات الغربية. فتحكى هذه الروايات الأخيرة أن الاسكندر قام بمغامرة الى بلاد الظلمان بهدف الوصول الى منبع الفرات حيث يوجد نبع الخلود. وطال تجوال الاسكندر فى بلاد الظلمان دون أن يهتدى الى مطلبه. فلما تعب استقر مع طاهيه عند نبع تخيله نبعا عاديا كسائر الانبع التى مر بها. ثم طلب من طاهيه أن يعد له طعاما. فأخذ الطاهى سمكة مملحة ونزل فى النبع لكى يغسلها، ولكنه فوجىء بأن السمكة تحيا وتتسرب فى البحر. وادرك الطاهى تواً أنه بإزاء نبع الخلود. فأسرع وتجرع جرعات من مياهه، وأخفى خبر هذا الحادث عن الاسكندر. ثم أعد له طعاما آخر. فأكلا معا ثم استأنفا سيرهما، حتى بعدا كلية عن هذا النبع، ولم يكن هناك سبيل للرجوع اليه. وساء الاسكندر أن يستريح مرة أخرى، ثم طلب من طاهيه أن يقص عليه حكاية لتسليته. فحكى الطاهى، مدفوعا بغرابة ما حدث، حكاية السمكة التى تسربت الى الماء وحييت. فتميز الاسكندر غيظا لخيانة الطاهى من ناحية، ولاستحالة الوصول الى هذا النبع مرة أخرى بل التعرف عليه فى تلك الظلمات الحالكة. فقام بدافع الغضب واليأس، ورمى طاهيه بحجر

كبير ليقتله. ولكن الطاهى كان قد اكتسب الخلود، فلم يمت، فأخذه ورماه فى الماء كى يغرقه، ولكن الطاهى لم يغرق. عندئذ أمسك به الاسكندر وربطه فى حجر ثقيل ورماه فى قاع الماء لكى يعيش حياته الخالدة مع الاحياء المائية. وهكذا فشل الاسكندر فى الوصول الى الخلود، وهو الذى شقى فى سبيل ذلك، فى حين حصل عليه شخص آخر لم يكن يسعى اليه.

وكما استغل القاص الشعبى شخصية الخضر فى حكاياته عن الاسكندر الأكبر ذى القرنين، استغلها كذلك فى أنماط أخرى من قصصه ونخص بالذكر هنا سيرة الظاهر بيبرس. واذا كان الخضر لا يظهر الا لأولياء الله الصالحين، فقد ظهر دوما للظاهر بيبرس لأنه كما تصوره السيرة، كان على درجة كبيرة من الولاية. وتحكى السيرة على سبيل المثال، ان الملك الصالح نجم الدين أيوب، بعث الظاهر بيبرس وبرفقته الوزير ايبك والقاضى جوان، على رأس جيش الى أنطاكية، لا لحصارها بل لاحضار ملك أنطاكية اليه حيا. فلما حاول الجيش أن يعبر البحر، فوجىء بأن ملك أنطاكية قد أغلق البحر بالسلاسل الضخمة، فوقف حيثما كان . ووجد ايبك وجوان، اللذان كانا يكنان الحقد والغدر للظاهر بيبرس، وجدا ذلك فرصة لتحريض الجيش على التذمر ، فيضطر الظاهر بيبرس الى العودة دون أن يحقق رغبة الملك، فيأمر الملك عندئذ بقتله. وتذمر الجيش وازداد تمرده عندما اشتد البرد وتفشى المرض بين الجنود، ومع ذلك لم يفكر الظاهر بيبرس فى العودة، بل كان يخرج فى ظلام وحده

يبتهل الى الله وذات مرة أبصر مركبا يتجه نحوه ويرسو، ثم تقدم إليه المركبى وحياه، فلما نظر إليه الظاهر بيبرس عرف أنه الخضر، وطلب منه الخضر فى الحال أن يركب معه. فلما استقرا فى المركب هتف الخضر قائلا: باسم الله مجريها ومرساها. وفى لحظة كان المركب قد وصل إلى شاطئ أنطاكية. عند ذاك قال الخضر للظاهر بيبرس : اذهب إلى باب المدينة وستجد هناك رجلا فى انتظارك وسيقدم إليك صندوقا، فخذه منه، ولا تسأله بعد ذلك عن شئ،. ومشى الظاهر بيبرس حتى وصل إلى باب المدينة وهناك قابله رجل وسلم إليه صندوقا. وسأله بيبرس عن اسمه فرد قائلا: تابعى الذى وراءك سيخبرك بذلك، ثم اختفى الرجل فى طرفة عين. ولما عاد بيبرس إلى المركب وجد الخضر فى انتظاره. فقال له معاتبا: ألم أنهك عن ان تسأل ذلك الرجل عن شئ؟ ثم ركبا المركب وهتف الخضر قائلا مرة أخرى. باسم الله مجريها ومرساها. فوصل المركب فى لحظة إلى الشاطئ الذى كان جيش المسلمين يقف عنده فى أشد حالات التململ. فلما استدار الظاهر بيبرس ليصافح الخضر، كان الخضر قد اختفى. وعندما فتح الصندوق بعد ذلك، وجد فيه ملك أنطاكية مغشيا عليه. فاغلق الصندوق وعاد بالجيش قافلا يحمل الغنيمة إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب.

وما تزال شخصية الخضر ماثلة فى نفوس الشعب العربى بصفة عامة والشعب المصرى بصفة خاصة (١٤) تجسيدا للزمن الأبدى الذى تتجدد دوراته ولا ينتهى. فالخضر لم يمت وهو موجود فى مكان

ما. فإذا ذكره إنسان تقى طيب للاستعانة به فى موقف متأزم، حضر الخضر، وإن لم يظهر فى صورة مجسدة لكى يسهم مع الناس فى حل أزماتهم. وقد يشارك الخضر فى ذلك أولياء الله الصالحين الذين فى شئون حياته، ولكن الخضر يختلف عن هؤلاء فى أن وجوده لا يرتبط بضريح بعينه لأنه لم يمت، ومن ثم فهو باق بوصفه فكرة مجردة للبقاء الأبدى.

وهكذت نرى إلى أى حد يحن الإنسان الشعبى إلى الزمن الاسطورى حيث يولد كل شئ وحيث لا يفنى شئ، وإلى أى حد يدفعه هذا الحنين إلى تجسيد فكرة الزمن الابدى، فى صورة أو بأخرى، حقا إن شخصية الخضر لا تطابق شخصية الملك الصياد تماما، بمعنى أن قصته لم تذكر صراحة أن خصب الحياة مرتبط بشبابه وحيويته، ولكن الخضر على نحو ما صور بوصفه عقلا وروحا أبديين يشاركان الحياة تجددها المستمر، ربما كان أبعد رمزا وأكثر اتساقا مع فكرة الزمن الأبدى الذى لا ينتهى.

***

وعلى الرغم من أن الإنسان الشعبى يقاوم الزمن الحسى عن طريق ممارسته للاحتفالات والطقوس التى يشعر من خلالها بأن حيلته تسير فى نغمة متناسقة مع لحن الطبيعة المتجددة على الدوام، وعن طريق تجسيد فكرة الزمن اللانهائى، على الرغم من ذلك، فقد حركت حقيقة المصير المقدر له مشاعره بحيث لم يستطع اخفاءها فى تعبيره الادبى، ولقد رأينا كيف استغلت شخصية الخضر فى

رواية قصة الاسكندر ذى القرنين، لا بهدف تأكيد هذا الرمز الأبدى لنضرة الحياة الدائمة فحسب بل أكثر من ذلك لتأكيد هذا التعارض بين حياة نضرة خالدة وحياة مؤقتة فانية من ناحية، ورغبة الإنسان الملحة وسعيه فى الحصول على الخلود من ناحية أخرى، وحول هذا المعنى يدور كثير من أروع نماذج القصص الشعبى، ونسوق هنا بعضا منها.

قصة لقمان بن عاد صاحب النسور السبعة مشهورة فى التراث العربى. فقد روى (١٥) أن لقمان تمنى على الله أن يعيش أطول عمر ممكن فدعاه قائلا:

اللهم يارب البحـــــار الخضر

والأرض ذات النبت بعد القطر

أســـــألك عمرا فوق كل عمر

«فنودى أن قد أعطيت ماسألت ولا سبيل إلى الخلود. فاختر إن شئت بقاء سبع بعرات من ظبيات عفر، فى جبل وعر، لا يمسها قطر، وان شئت بقاء سبعة أنسر سحم، كلما هلك نسر أعقب نسر فكان اختياره بقاء النسور. فبينا لقمان يدور ذات يوم فى جبل أبى قبيس بمكة، سمع مناديا لا يرى شخصه وهو يقول: يالقمان بن عاد المغرور، أطلع رأس ثبير، ليس يعدو قدرك المقدور. فطلع رأس ثبير، فإذا بوكر نسر فيه بيضتان قد تفلقتا عن فرخيهما، فاختار لقمان أحد الفرخين (١٦) ثم عقد فى رجله

سيرا ليعرفه وسماه المصون. ثم قال: المصون الخالص المكنون، ومحذور السنون، والباقى بعد الحصون إلى آخر الدهن الخؤون». ولكن الزمن ولى على هذا النسر، وكبر وضعف ثم خر ميتا، فجزع (لقمان) لذاك جزعا شديدا، وقال هذا بلاء، وأنشأ يبكى نفسه ويقول:

موت المصون دل على أنا

نذوق الحمام حقا يقينا

ثم منح بعد ذلك النسر الثانى الذى سماه «عوضا»ولكنه لقى مصيرة كذلك بعد وقت. وظلت نسوره تتساقط موتى واحدا تلو الآخر حتى لم يبق الا النسر السابع. فقال ابن أخ له: «ياعم ما بقى من عمرك إلا عمر هذا. فقال لقمان: هذا لُبَدُ ولبَد بلسانهم (أى بلسان العرب) الدهر، وهو اسم نسر من نسور لقمان. فلما انقضى لبد، رآه لقمان واقفا. فناداه: انهض لبد! فذهب لينهض فلم يستطع فسقط ومات، ومات لقمان معه»

وقد أغرم القصاصون العرب بتصوير الانبياء وهم يستقبلون الموت، وربما لم يقاوم نبى الموت، وفقا لرواية هذا القصصى، كما قاومه موسى عليه السلام. فقد روى أن الله كلمه قائلا: «يا موسى: إنى حكمت على جميع خلقى بالموت. فقال موسى: الهى وسيدى، إنى أخاف من الموت ومرارته. فنزل ملك الموت على موسى وهو جالس يتلو التوراة. فقال: السلام عليكم ياموسى. قال: وعليكم السلام، من أنت؟ فقال: إنى ملك الموت جئت لاقبض روحك. قال

موسى: من أين تقبضها. قال: من فمك، قال: كلمت به ربي. قال: فمن يديك. قال: قد أخذت بهما الالواح. قال: فمن أذنيك. قال سمعت بهما الخطب من ربي. فقال له: فمن رجليك. قال: قد وقفت بهما على جبل طور سيناء لمناجاة ربي. فقال له ملك الموت: إني أراك تكلمني كلام من طلب المسكر. فعند ذلك اختلط عقله وقال: ما شربت خمرا قط. فدنا منه ملك الموت ليقبض روحه، فلطمه موسى على عينه ففقأها. فرجع ملك الموت إلى الله عز وجل فقال: يارب، إنك أرسلتنى إلى عبد لا يريد الموت ففقأ عينى. فرد الله عليه عينه وقال له: إرجع إلى عبدى وقل له ضع يدك على متن ثور، فلك بكل شعرة تحصل تحت يدك عمر سنة. فقال موسى: وما بعد ذلك؟ قال: الموت. فقال: يارب الموت أحب إلى الآن. فقبض ملك الموت روحه». (١٧) وقد قيل: «إن ملك الموت كان يجئ عيانا، حتى جاء إلى موسى فلطمه ففقأ عينه، فأصبح يجئ مستترا» . (١٨)

وتعدملحمةجلجامشالبابلية أروع عمل أدبى قديم عالج موضوع صراع الإنسان الفانى مع الموت.

لقد كان **جلجامش** ملك «ورقا». وكان ثلثه إنسانا وثلثاه الآخران الها. وكانت صورته الجسدية تثير الرهبة والخوف معا. كأن جميع أهل ورقا فى خدمته، الأقوياء والاسياد والحكماء والصغار والكبار، بل والنساء كذلك فلم يترك فتاة لحبيبها، ولم يترك زوجة لزوجها البطل، حتى ارتفعت أصواتهن بالشكوى إلى الاله الكبير، رب السماء ورب «ورقا»: لقد خلقت الوحوش يفوقها قوة، فمثله لم نر أحدا، لم

يترك الحبيبة لحبيبها، ولا البطلة لزوجها البطل. واستمع الاله «أنو» لشكواهن، ودعا الالهة «اورورو» خالقة البشر وقال لها: لقد خلقت الوحوش يوم أن خلقت مردوك، اله مدينة بابل، فاصنعى الآن مخلوقا يشبه **جلجامش** ويكون منافسا له، حينئذ يعم «ورقا» الهدوء. وخلقت الالهة «**انجيدو**» أنسانا قويا يملأ جسده الشعر، ولا يعيش إلا مع الحيوان البرى، وكان يقف متصدرا الغابة مثيراً الرعب فى قلب كل من يقترب من الغابة. وسمع **جلجامش** بهذا الإنسان الغريب ينافسه فى قوته، فعزم على أن يحتال عليه لاخراجه من الغابة. وكان قد رأى رؤيا فسرتها له أمه على أن مناوئا سيظهر له فى الميدان، وسيصبح فيما بعد رفيقا له فى الكفاح. ونجح **جلجامش** فى إخراج «انجيدو» من مملكة الحيوان إلى مملكة الإنسان، بل إلى مملكة البطولة التى لا يقف فى سبيلها أى عائق.

وضجت الآلهة بمغامرات **جلجامش** التى كثيرا ما كانت تتجاوز عالم البشر إلى عالم الالهة، ولهذا فقد عزمت على أن توجه إليه ضربة قاصمة تصرفه كلية عن تلك المغامرات الجريئة التى يتحدى بها الآلهة.

قال له **انجيدو** ذات يوم: «إننى رأيت حلما أقض مضجعى، رأيت أن السماء تبرق وأن الأرض تهتز، ورأيتنى أقف وحيدا أمام مخلوق وجهه مكتئب أسود كالظلام. لقد كان يبدو أمامى شرسا ككلب المفاوز. وفى لحظة قذف بى بعيدا فى حفرة، ثم حولنى إلى شكل آخر، واستبدل بذراعى جناحين وقال: الآن طر بجناحيك بعيدا حتى

تصل إلى طريق لا مخرج للانسان منه، فسر فيه، حتى تقابل بيتا لا مخرج له، فادخل فيه. هناك يعيش الناس فى حلكة دامسة، فهم عن الضوء فى غنى».

ولم يفهم **جلجامش** ان هذه الرؤيا كانت نذيرا بموت صديقه ورفيقه فى الكفاح، اذ لم يكن قد فكر قط فى الموت من قبل. وفى يوم آخر استيقظ **انجيدو** من نومه مذعورا ودخل على جلجامش وقال له: «لقد تدبرت الآلهة أمرها ياجلجامش وأحسبها أنها تدبر هلاكى. إن حلمى الليلة كان مزعجا، لقد أنبأتنى بخطر عاجل. فقد أبصرت نسرا عظيما هوى من السماء ثم حملنى فى الفضاء عليا وظل يصعد بى إلى السماء، ثم قال لى: إلق ببصرك الآن إلى أسفل، كيف ترى الأرض وكيف ترى البحر؟ فلما نظرت وجدت البحر كالقصعة والأرض كقطعة العجين، عندئذ تركنى أهوى من بين مخالبه، فهويت من أعلى محطما.»

ولأول مرة يفكر **جلجامش** فى سلطان الآلهة، اذ قال لصديقه: الويل لنا إن كانت الآلهة قد أرادت بنا سوءا.»

ثم تملكت **انجيدو** الحمى ورقد طريح الفراش ، ولكنه كان مازال يتحدث إلى جلجامش، وكان قلبه مازال يخفق. وفجأة كف **أنجيدو** عن النظر إلى صديقه، وكف قلبه عن الخفقان. وفزع **جلجامش** وهزه فى عنف وهو يصرخ به: «صديقى انجيدو، ألم تعد تسمعنى، ألم تعد ترانى؟ بل ألم تعد ترى الضوء؟ ».

وظل **جلجامش** راقدا بجانب صديقه يبكيه بعويل مزعج طيلة ستة

أيام وست ليال، ثم حفر له في يوم السابع ودفنه. وخرج هائما على وجهه في البراري. فقابله رجل أزعجه منظر الملك فاستوقفه وسأله: «ما الذي جعل وجهك هكذا شاحبا؟ وما الذي أظلم روحك وأحنى جسدك؟ ولماذا يمتلئ قلبك بشكوى مريرة تود أن تفرغها في أسى؟» وفتح **جلجامش** فمه في مشقة وقال: «صديقي انجيدو الذي ارتبط بي كعضو من جسدي .. صديقي الذي تجولت معه، وصارعت الالهة معه قد وصل إلى المصير الإنساني.. كيف يمكنني أن أستقر وبمن يمكنني أن أستغيث بعد أن أصبح صديقي ترابا؟ وهل سألقى يوما مثل هذا المصير ثم أظل راقدا إلى الابد؟»

وكان **جلجامش** يعلم أن **أوتنابشتيم** الإنسان قد حصل على الخلود، وأنه يستقر هناك عند نهاية بحار الظلمات، فقرر أن يرحل إليه لعله يكشف له عن سر خلوده. إن الرحلة محفوفة بالمخاطر، والاشكال المهولة تسد طرقاتها، ومع ذلك فقد اصر جلجامش العنيد على الرحيل، إذا كان الأمل عنده أقوى من الخوف.

واستطاع **جلجامش** أن يذلل كل صعوبة في رحلته، وكان كلما استوقفه حارس مفزع من حراس العالم الآخر ويتأهب لطرده والحيلولة بينه وبين السير في الطريق الذي يحرسه، يعود فيسمح له بالدخول عندما يقرأ في عينيه الأصرار والألم معا.

وأخيرا وصل **جلجامش** إلى **أوتنابشتيم** في سفينة يقودها **نوتي أوتنابشتيم** نفسه، على الرغم من أن هذا النوتي قد حذر من أن يأتي بإنسان فانٍ إلى هذا المكان. فلما لمح **أوتنابشتيم** **جلجامش** برفقة

النوتى، صرخ بنوتيه لأنه يجيئه لأول مرة مضطجبا إنسانا فانيا. ورد جلجامش على أوتنا بشتيم قائلا : إننى جلجامش الملك، وقد أتيتك من مكان بعيد للتحدث معك فيما يزعج خاطرى، لقد عذبنى موت صديقى انجيدو، ولذلك فقد جئت إليك لعلك تشفى غلالة صدرى، فترشدنى إلى الوسيلة التى حصلت بها على الخلود، لعلى أستطيع أن أرد الحياة لصديقى وأن أحتفظ بها لنفسى. «عند ذاك رد عليه أوتنا بشتيم قائلا: «أترك شكواك وغضبك جانبا ياجلجامش إن الفرق كبير بين الآلهة والإنسان. الموت للإنسان والدوام للآلهة. وإذا كان ثلثاك الها، فان ثلثك الإنسانى يدخلك فى زمام البشر. ما أن يستقبل المولود ضوء الحياة، حتى يجتمع «أنونانكى» الروح الاكبر مع ماميثوم الاله الخالق للمصاير، ثم يديرا معا أمر هذا المولود، فيقررا معا ولادته ووفاته. أما يوم ولادته فيعلنان عنه، وأما يوم وفاته فيحتفظان به»».

وألح جلجامش على أوتنابشتيم أن يكشف له سر خلوده . وكشف له أوتنابشتيم السر. لقد كان صراعا بين الآلهة أدى إلى أن يأمر بعضها باغراق الأرض ومن عليها. واختلفت الآلهة إثر ذلك، وعقدت مجمعها وقررت فيه أن تنقذ إنسانا واحدا من البشر حتى لاتفنى البشرية عن آخرها، وكان هذا الإنسان هو أوتنابشتيم. إنها حادثة حدثت مرة، ولكنها لن تحدث مرة أخرى، كما قال له أوتنابشتيم، وبعد ذلك أمره أوتنا بشتيم أن يصعد المركب ويعود إلى «ورقا». ولكن زوجة اوتنابشتيم التى كانت تستمع إلى جلجامش فى ألم،

توسلت إلى زوجها أن يكشف له عن سر آخر للخلود، فاشفق أوتن بشتيم عليها وأفشى لجلجامش عن مكان عشب الخلود فى البحر الذى سوف يبحر فيه، فإذا عثر عليه وأكل منه أصبح خالدا، ودب الأمل فى نفس جلجامش مرة أخرى، وانتعشت روحه، وفى الحال استقل المركب مع النوتى إلى المكان الذى حدده جلجامش. وهناك عثر على عشب الخلود، فأمسكه بين يديه والامل يحلق به، ولكنه لم يشأ أن يأكل منه الا بعد غبار الرحلة ومتاعبها. ولهذا فقد ألقى العشب على الشاطئ ريثما يستحم، وما كاد يخرج من الماء فى اتجاه الشاطئ، حتى أبصر حية تقضم آخر قضمة فى العشب. فنظر إليها جلجامش فى ذهول، وهى تخلع عنها جلدها القديم وتكتسى جلدا جديدا. لقد عثر على عشب الخلود، ولكنه حرم منه واستفاد به حيوان دنئ لم يسع إليه، ولن يستمتع بمفعوله.

وهكذا باءت رحلة **جلجامش** بالفشل، ولم يكن لديه من سبيل سوى أن يرحل إلى «ورقا» وينتظر موته. (١٩)

والعلاقة واضحة بين الحكايات الثلاث التى سقناها، وهى تعد جميعا من تراث الشعوب. فالبطل فيها يتمنى الخلود ويسعى إليه، ويظل الأمر يساوره زمنا فى الحصول على الخلود. ولكنه يقر فى النهاية بأنه لن يحصل عليه لأنه ينتمى إلى الجنس البشرى، وعلى الرغم من أن هناك ما يسمى فى القصص الشعبى بعشب الخلود أو ماء الحياة الذى قد ينجح الإنسان فى الوصول إليه على نحو ما فعل

الاسكندر وجلجامش، ولكن الوصول لا يعني الحصول على الشئ، وكأن الفنان الشعبى شاء أن يؤكد أن الخلود موجود، وهو قريب من الإنسان، لأنه يمثل جوهر الكون الذى يعيش فيه، وإن فنى هو جيلا بعد جيل.

وطبيعى ان يكون الإنسان الشعبى العصرى أكثر واقعية ممن سبقه، ومن ثم فإن تعبيره يكون أكثر تشاؤما إذا ما تناول هذه الظاهرة، وقد وردت فى أكثر من رواية عربية أخرى، أن رجلاً كان يعيش فى رغد من العيش،ولكن الاحداث أطاحت بثروته. فخرج من بيته ذات يوم حزينا وجلس عند ضريح السيدة زينب. فمر أمامه رجل شيخ أخذ يتحدث معه وعرف منه قصة ضياع ثروته، فقدم الشيخ له عباءة وطلب منه أن يدخل فيها. فلما فعل الرجل هذا وجد نفسه فى مكان آخر لم يعرفه من قبل، كما وجد نفسه يقف أمام حانوت. ولما كان جائعا، فقد طلب من صاحب الحانوت أن يعطيه رغيفا يقتات به. فسأله صاحب الحانوت عما إذا كان غريبا فى هذا البلد، فأجابه بالايجاب. عند ذاك أخبره بأن الحظ يبدو أنه سيحالفه، إذ أن الملك قد أعلن أنه سيزوج ابنته لأول غريب تطأ قدمه المدينة. ثم اصطحبه إلى الملك الذى وافق على زواجه من ابنته بشرط واحد هو ألا يتدخل فيما لا يعنيه. ولم يعترض الرجل الغريب على الشرط، اذا اعتقد أنه من السهل تحقيقه فى يسر . وذات يوم كان يسير فى حديقة القصر، فأبصر رجلا دائم الصعود والهبوط على شجرة، وكان يأكل فى أثناء ذلك ثمارها الحلوة والفجة على السواء. فأخذ ينظر إليه فى تعجب ثم

سـأله: لماذا تصـعد الشجـرة وتهبط عليـها على هـذا النحو؟ ولمـاذا لا تسـتـقـر فى مكان واحـد منـهـا وتلتـقط ثمـارها الحلوة وتأكلـهـا حـتى تشبع؟ عندئذ رد عليـه الرجل قـائلا: إن هـذا أمـر لا يعنيك وليس من حقك التدخل فيه. وفى الحال تذكر الرجل الشرط الذى اشتـرطه عليه الملك، ولكنه تصـور أن أحـدا لم يره، وعندمـا عاد إلى زوجتـه فوجئ بقولها: إنك أصبـحت مـحرما على بعد أن نقضت العـهد الذى أخذته على نفسك. إنك تصـورت أننى لم أرك، ولكن الحـجاب مكشـوف عن بصـرى، ولهـذا فـقد رأيت كل شئ. فـخـرج الرجل من عندهـا خـائبـا وسـار فى طريقه إلى دكان الخبـاز. وتوسط له الخبـاز عند الملك كى يعفو عنه ويزوجه ابنته الثانية. ووافق الملك على ذلك ولكنه اشـترط عليه الشرط نفسه. وأيقن الرجل أنه لن يُخطئ مرة أخرى، وذات يوم كان يسير على شـاطئ نهر فأبصر رجلا يملأ دلوه بالمـاء حتى يطفقه ثم يسكبه فى أرض عطشى. فـوقف مـتـعـجبـا من صـنع هـذا الرجل وسأله: لماذا لا تهتم بالارض المجدبة فتسكب فيها الماء الكثير على نحو مـا تفـعل مع الأرض المـخضـرة، فرد عليه الرجل قـائلا: إن هـذا أمـر لا يعنيك وليس من حقك التـدخل فيه. وأدرك الرجل أنه قد نقض العـهـد للمـرة الثـانيـة، فلـم يعـد إلى القـصـر، بل رجع الى صـاحب الحانوت ليحكى له فى أسف أنه قد نقض العهد للمرة الثانية فتوسط صاحب الحـانوت له عند الملك حتى يزوجه ابنته الثالثة بعد أن وعده أن الرجل سيـبقى على وعده ولن يتدخل قط بعد ذلك فيمـا لا يعنيه ووافق الملك على زواجه من الابنة الثالثة وفقـا لهذا الشـرط.. وقرر

الرجل ألا يخرج فى مكان تطأه الاقدام حتى لا يبصر ما يمكن أن يدفعه إلى السؤال. فخرج ليسير على جبل بعيد لا تطأه قدم، وما كاد يسير بضع خطوات حتى أبصر جماعة يشدون طوقا فيما بينهم دون انقطاع أو كلل، بحيث كان يحاول كل منهم أن يشد الطوق نحوه. فوقف الرجل ينظر إليهم فى دهشة ثم سألهم عما هم فاعلون، فردوا عليه بأن هذا أمر لا يعنيه ومن ثم لا يجوز له السؤال عنه. وعند ذاك أدرك الرجل أنه قد تجاوز المحظور للمرة الثالثة، وكان هذا كافيا لان يفكر فى ألا يعود إلى القصر أو إلى صاحب الحانوت. ثم ارتدى عباءته فإذا به يجد نفسه مرة أخرى عند ضريح السيدة زينب، والرجل الشيخ يقف أمامه مبتسما. فسأله الرجل الشيخ: هل كنت فى علم أم حلم؟ فقال له الشيخ: بل كنت فى علم وعليك أن تقص علىّ ما رأيت. فقص عليه الرجل ما حدث له مع الرجال الغرباء الذين كانوا يسلكون على نحو غريب دفعه للتدخل فى أمرهم. ثم قال أنه لم يفهم شيئا عن سلوكهم الغريب، رغم محاولته التدخل فى شئونهم. عند ذاك شرع الشيخ يفسر له ما غَمُضَ عليه فقال: إن الرجل الذى رأيته يصعد الشجرة ويهبط عليها دون ملل أو كلل، وكان فى أثناء ذلك يأكل الثمرة الحلوة والفجة معا هو عزرائيل قابض الأرواح، إنه دائم التجول بين الناس يخطف أرواح الأخيار والأشرار على السواء. أما الرجل الذى رأيته لا يعدل فى توزيع الماء بين الأرض المخضرة والأرض الجدباء، فهو الملك المكلَّف بتوزيع الارزاق. إنه يوزع الرزق حسبما تراءى له، فقد يزيد فى رزق الثرى ويقتر فى رزق المُعدم.

وأما الناس الذين يشدون الطوق فيما بينهم، فهم أناس هذه الحياة. إن كلا منهم يحاول أن يشد الحياة نحوه ويحرم منها غيره، على الرغم من علمه أن نصيب كل إنسان من الرزق مقدر له، وعلى الرغم من علمه أن الموت هو نهاية سعى الإنسان فى الأرض.فهذه الحكاية جمعت بين مشكلتين، احداهما مشكلة اجتماعية وهى عدم العدالة فى توزيع الارزاق، فقد ربط بين هذه المشكلة ومشكلة الموت على أساس أنهما معا مشكلتان غيبيتان، ليس من حق الإنسان العادى التدخل فيهما والسؤال عنهما. وهذا ما رمت إليه الحكاية بشرط الملك الذى كان على الرجل بمقتضاه ألايتدخل فيما لا يعنيه.

- ٥ -

لقد فكر الإنسان الشعبى إذن فى الزمن، رغم سعيه الدائم، إلى تجديد دورة الحياة؛ ذلك أن الموت حقيقة واقعة. حقا إنه يعتقد فى أن الاموات لا ينفصلون عنه، بل يشاركونه أحداث حياته المعاشة. ولكنه يعلم كذلك أنهم يفعلون ذلك بعد ان يصبحوا مجرد أرواح أو أشباح، وبعد أن يغادروا عالمهم الحسى إلى عالم آخر غير مرئى، ولا يدرى كنهه على وجد التحديد، وكان من الطبيعى بعد ان أدرك الإنسان ذلك، ان يفكر فى سبب ابتلائه بالموت، فإذا كانت الآلهة خالدة، فلماذا لا تمنح الإنسان الخلود على نحو ما تحقق لها؟ وهل قررت له هذا الحرمان بدافع حقدها عليه، أم أن غباء الإنسان ونوازعه الإنسانية كانا السبب فى ابتلاء الإنسان بالموت؟

لقد رفض الإنسان البدائى الاعتقاد فى أن الموت قدر للجنس البشرى منذ أن وجد على سطح الأرض، ولكنه عندما رأى من ناحية اخرى ان الموت حقيقة واقعة، حاول تفسير حدوثه من خلال تصورات فلسفية انعكست فى حكاياته، وجوهر هذه الحكايات جميعا يتلخص فى أن الإنسان كان قد منح الخلود فى بادئ الأمر، ولكنه فقد هذه المنحة إما بسبب غبائه، أو بسبب خداع الحيوانات الدنيا له كما يتضح ذلك من الأمثلة الآتية..

لقد استرعى نظر الإنسان البدائى عملية نمو القمر حتى يصبح بدراً، ثم تضاؤله واختفائه بعد ذلك. ومن ثم فقد تصور أن القمر يخوض كل شهر تجربة الحياة والموت ثم البعث. ومعنى هذا أن القمر عندما يختفى ثلاثة أيام، وهى المدة التى تفصل بين اختفائه وظهوره من جديد، يموت موتا مؤقتا ثم يعود للحياة مرة اخرى، فيبدأها من بدايتها، كما يبدأها الطفل، صغيرا ثم يكبر. ومن ثم كان القمر، كما سبق أن ذكرنا فى بداية بحثنا، أوضح نموذج أو مثال لتجدد الحياة على الدوام، ذلك التجدد الذى يحن إليه، ويمارس طقوسه بشكل أو بآخر.

ويعنينا من كل ذلك أن الإنسان نظر إلى القمر بوصفه الها. وإذا كان هذا الاله قد منح منحة الخلود على نحو ما يراه حسيا، فان هذا الاله لم يبخل بهذه النعمة على البشر ولهذا فقد قرر، بعد تدبر، ان يرسل رسولا للإنسان يخبره بأن لا يحزن إذا ما فارقت الروح جسده، لأن هذا الفراق لن يكون أبديا، بل سوف تعود الروح إليه

ويعودللحياة مرة اخرى، تماما كما يحدث معه. وكلف القمر الأرنب أن يحمل رسالته إلى البشر ويقول لهم: كما أنى أموت ثم أحيا بعد ذلك، فكذلك أنتم سوف تموتون ثم تحيون مرة أخرى. ولكن الأرنب أبلغت الرسالة خاطئة إلى الناس أما عمدا أو سهوا. فلقد قالت لهم : ان القمر يموت ثم يحيا بعد ذلك، أما أنتم فقد شاء لكم الاله القمر ان تموتوا إلى الابد. وعندما عادت الأرنب إلى القمر واعادت عليه الرسالة كما أبلغتها، غضب القمر وضربها على وجهها ففلق شفتها العليا. وقد ردت عليه الأرنب فلطمته على وجهه ، فخدشته ثم ولت مسرعة، وما تزال الأرنب تعدو حتى اليوم.

ويقال إن رسول القمر أبلغ الرسالة صحيحة إلى البشر فقبلوها.. ثم حدث بعد ذلك أن ماتت أم رجل. وظل الابن ينتظر عودة الروح إليها أياما طويلة، ولكن الأم ظلت راقدة أمامه بلا حراك فبدأ الرجل يشك فى رسالة القمر ، وحاول القمر إقناعه بأن أمه لم تمت، وإنما هى نائمة إلى حين، فعارضه الرجل وصرخ فيه قائلا: لا بل إنها قد ماتت ولن تعود إلى الحياة مرة أخرى. فاغتاظ القمر وصفعه على وجهه ففلق شفته ثم مسخه أرنبا لأنه، كما قال القمر، قد عارضنى ورفض أن يقتنع برسالتى. ثم قرر القمر بعد ذلك أن يكون مصير الإنسان الموت الأبدى. ولعل هذا هو السبب فى أن بعض القبائل ترفض أكل لحم الأرنب، لأنها وفقا للروايتين، هى التى تسببت فى محنة البشرية.

وتروى بعض الشعوب البدائية كذلك أن الإله كان فى الزمن

القديم يعيش بين الناس ويتحدث معهم وجها لوجه، ولكن تلك الأيام السعيدة لم تدم. فذات يوم كانت بعض النسوة يسحقن الشعير ونظرن، فإذا بالاله يقف بجوارهن يستمع إلى حديثهن ويشاهد ما يفعلنه، فتضايقت النساء وطلبن منه أن يبرح هذا المكان. فلما أصر الاله على الوقوف، أمسكن بحفنة من الشعير ورمينه بها. فغضب الاله وصعد إلى السماء ولم يعد إلى الأرض مرة أخرى. ومع ذلك فإن الاله الرحيم أرسل رسالة إلى الناس يقول لهم فيها: إن هناك شيئا يسمى الموت وسوف يصيبكم جميعا. ولكنه لن يقضىْ عليكم إلى الابد، إذ سوف تصعدون إلىّ بعد ذلك وتعيشون معى فى السماء. واختار الاله الجدى رسولا ليبلغ الناس الرسالة. ولكن الجدى تلكأ فى الطريق، ورآه الاله وهو رابض مستريح يقضم الاعشاب، فأسرع الاله وأرسل الشاة فى إثره لتبلغ الرسالة ولكن الشاة أبلغت الرسالة خاطئة، إذ قالت للناس: إن هناك شيئا اسمه الموت، وسوف يقضى عليكم لا محالة. فلما وصل الجدى بعد ذلك وابلغهم الرسالة الصحيحة، لم يصدقها الناس وقالوا له: إن ما ذكرته الشاة هو الرسالة الصحيحة لأنها وصلت قبلك. وأما ما قلته أنت فهو كذب ملفق (٢٠) ومعنى هذا أن الناس قد قبلوا الموت بسبب غبائهم، إذ أنهم لم يستطعوا آنذاك أن يتصوروا ماهية الموت.

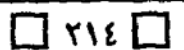
وهكذا نرى أن السبب فى ابتلاء الإنسان بالموت يرجع فى بعض حكايات إلى خديعة الحيوان، وفى بعضها الآخر إلى غباء الإنسان

وسذاجته. اذ لماذا لم يصدق الرجل الذى ماتت أمه، وظل يصرخ فى وجه القمر بأنه غير صادق وأن أمه ماتت إلى الأبد، حتى أغضب القمر فحكم على الجنس البشرى كله بالفناء ولماذا رفض الناس رسالة الجدى الصحيحة وأصروا على أن الرسالة التى أبلغتها الشاة والتى بمقتضاها يفنى الإنسان إلى الابد، هى الرسالة الاصلية؟

ويتمثل غباء الإنسان فى رفضه العودة إلى الحياة فى حكاية طريفة أخرى تروى على النحو التالى:

اجتمعت الالهة ذات يوم لتقرر مصير الإنسان، فاقترح احد الالهة أن يغير الإنسان جلده كلما بلى، وبذلك يتجدد شبابه.. وعلى الإنسان الهرم فى هذه الحالة أن يذهب إلى شاطئ البحر وينزع جلده القديم، ويصطاد جلدا جديدا من البحر ويرتديه.

وذات يوم شعرت امرأة بأنها قد هرمت، فذهبت إلى شاطئ النهر لتخلع جلدها القديم وترتدى جلدا جديدا، ثم عادت إلى بيتها بعد أن ارتد إليها شبابها. فلما أبصرها حفيدها الذى كان يعيش معها أنكرها، وعبثا حاولت ان تقنعه بأنها جدته التى يحبها، فقد استمر حفيدها فى عزوفه عنها، لأنه لا يود ان تكون جدته على هذا النحو من الشباب. وعند ذاك عادت الجدة آسفة إلى شاطئ البحر مرة اخرى حيث اصطادت جلدها القديم وارتدته، وفرح حفيدها بلقائها عندما عادت إليه مرة أخرى فى صورتها القديمة المألوفة لديه. أما الجدة فقد امتلأت حزنا على فقدانها نعمة تجدد شبابها، بل تجدد شباب الجنس البشرى بأكمله، ذلك أن الجنس البشرى قد حرم نعمة



تغيير جلده إثر هذا الحادث. وقد كان فى وسع الجدة أن تصر على ارتداء جلدها الجديد حتى يتعود حفيدها منظرها على هذا النحو. ولكن الإنسان البدائى شاء أن يعبر عن فلسفة أخرى تبعث من احساسه بسيطرة الزمن على الإنسان، وهى أن لكل عمر سحره، وأن شخصية الإنسان وسلوكه يتحددان بعمره. والطفل فى هذه الحكاية لم يكن يهمه أن تعود الجدة إلى شبابها بقدر ما كان يهمه ان يحتفظ بحبه لشخصها، الذى تكيف على هذا النحو بتقادم السنين عليه، أما إذا ارتدت الجدة إلى شبابها، فلا بد أن يتغير سلوكها وفقا لذلك وهذا ما يرفضه الحفيد. ولهذا فقد صرخ الطفل عند رؤية الجدة الشابة، وهدأ روعه عند رؤية الجدة الهرمة، وهى مفارقة قد تبدو غريبة، ولكنها تحمل جانبا من جوانب فلسفة الزمن.

وأخيرا هناك حكاية أخرى تحكى أن الآلهة فزعت لتكاثر الناس فى الأرض، وخشيت أن تضيق بهم الأرض فى يوم ما، لهذا فقد عقدت مجلسها وقررت أن يكون مصير الإنسان كمصير شجرة الموز، فشجرة الموز تكبر ثم تموت تاركة وراءها ذريتها، وهكذا ينبغى أن يفعل الإنسان حتى تجد الأجيال الجديدة مكانا لها على وجه الأرض، وقد ارتضى الناس هذا الحكم ونفذوه، ومازالوا ينفذونه حتى اليوم.

ومع أن الناس ابتلوا إثر هذه الاحداث بالموت، فإن هذا لم يحز فى نفوسهم كثيرا، ذلك أن الموتى كانوا يختلطون بهم يوما فى كل عام، وكانوا يحتفلون بهذا العيد الموسمى لهذا الغرض.

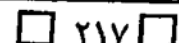
ثم حدث أن توفيت أمرأة تاركة وراءها ابنة حبلى، ولما ولدت الام الطفل، لم يكن لديها الغذاء الكافى لاطعامه، فانتهزت فرصة وفاة رجل وأرسلت معه رسالة لامها ترجوها فيها أن تحضر لابنها غذاء من عالم الموتى، فحملت الجدة سلة مملوءة بالنبات، ورحلت إلى أرض الاحياء . وعندما وصلت إلى بيت ابنتها، أخذت تفلح الحديقة لتزرع النبات الذى أحضرته. وبينما كانت ابنتها تطل من النافذة، أبصرتها وأنكرتها، إذ كانت تبدو غريبة تماما عن الأحياء، ولم تستطع الابنة مقابلتها وهى على هذا النحو، بل صرخت فى وجهها من بعد وطلبت منها أن تعود على الفور إلى أرض الأموات، فغضبت الأم وقالت لابنتها: «لماذا تطردينني على هذا النحو؟ ألم أزرع النبات لحفيدى ليتغذى من ثمره؟ إننى ذاهبة». ثم أخذت ثمرة من ثمار جوز الهند وشقتها إلى نصفين، وأعطت لابنتها النصف الذى لا يبصر الإنسان من خلاله شيئا، واحتفظت لنفسها بالشق الذى يتمكن الإنسان الرؤية من خلاله، ثم قالت لابنتها، من الآن فصاعدا لم يعد الأحياء يرون الأمهات رأى العين. أما نحن فسوف نراكم من خلال شق ثمرة جوز الهند الذى احتفظنا به لأنفسنا، ورحلت.(٢١)

ومعنى هذا أن الإنسان قد سلم فى نهاية الأمر بأن الموت قد قدر له، وأن الأموات يعيشون فى عالم منعزل عن عالم الأحياء، بحيث لا يتمكن الأحياء من رؤيتهم، وإن تمكنوا هم من التحليق فى عالم الأحياء من رؤيتهم، والاطلاع على ما يجرى بينهم. ومهما تكن

الاسباب التى أدت إلى ابتلاء الإنسان بالموت، فإن السبب لا يرجع قط إلى حقد الآلهة على الإنسان ، بحيث شاعت أن تحرمه من نعمة احتفظت بها لأنفسها، والأخرى أن وسيلة الاتصال المباشر بين الناس والآلهة لم تكن ميسرة بحيث حدث تحريف فى تبليغ رسالة الالهة إلى الإنسان، أو رسالة الإنسان إلى الآلهة.

هذا التفاؤل الذى يعد من أبرز خصائص الإنسان الشعبى منذ القدم، مازال يتصف به الإنسان الشعبى المعاصر. فهو يتفاءل بدعاء شخص له بطول العمر إذا ما عمل له عملا خيِّرا، وعلى الرغم من اقتناع الرجل الشعبى بأن الاجل محتوم، وأن موت الإنسان مقدر بزمان ومكان محددين، إلا أنه يسعد بهذا الدعاء لاعتقاده بفاعليته.

تحكي حكاية معاصرة أن فلاحا كان يعمل فى حقله الذى يقع بالقرب من المقابر، وذات يوم بينما كان يعمل في الحقل ، سمع صوتا يقول له : إن فلانا سوف يُحمل الى ذاك المكان وبالمثل فلانة . أما فلان فقد كان جاره ، وأما فلانة فكانت زوجته . وعاد الرجل الى بيته حزينا ولكنه لم يخبر زوجته بأى شىء . وفى الصباح سمع صراخا وعويلاً مصدره بيت جاره ، فأيقن أن جاره قد فارق الحياة كما أخبره الصوت . واذن فسوف تموت زوجته حتما . ولكنه نظر الى زوجته فوجدها تمتلىء بالنشاط والحيوية ، ولهذا فقد سلم أمره الى الله ورحل الى حقله . فلما عاد الى بيته فى المساء فوجىء بأن امرأته ما تزال فى نشاطها وحيويتها . فسألها عما فعلته طوال النهار ، فحكت له أنها فرغت



من أعمال المنزل ثم أعدت له الطعام وأخذت تنتظره . فلما تأخر عن موعده ، وكانت تشعر بالجوع ، أعدت لنفسها طعاما سريعاً . وما كادت تجلس لتأكله حتى طرق بابها طارق جائع وطلب منها أن تمنحه رغيفا من الخبز يسد به رمقه . فرفعت الأكل كله الذى كان أمامها وأعطته للشحاذ الذى دعا لها بطول العمر . وسكت الرجل وظل يتوقع في كل لحظة أن تسقط زوجته ميتة . فلما استيقظ فى الصباح كانت زوجته ما تزال نشطة قوية ، فودعها وانصرف الى حقله . وهناك تحدث الى الصوت الذى سمعه وقال له : «انك قلت أن فلانا سوف يحضر الى هذا المكان فى الغد وكذلك فلانة ، وقد حضر فلان حقا ، ولكن فلانة ماتزال على قيد الحياة قوية ومليئة بالحيوية . فطلب منه الصوت أن يرفع بصره الى السماء. فلما فعل الرجل ، أبصر حجرا كبيرا يهوى على رأس زوجته ولكن طبقا به طعام ، ورغيف حال بينه وبين السقوط . عندئذ تذكر الرجل قصة الشحاذ الجائع الذى أطعمته زوجته بطعامها ، فدعا لها الشحاذ بطول العمر .

وعند ذاك قال الفلاح لنفسه : «حقا ، إن اللُّقَم تمنع النِقَم ».

نستطيع أن نستخلص من كل ما أوردناه ما يلى :

أولا : إن ارتباط الانسان الشعبى نفسيا بالزمن الأسطورى حيث يولد كل شيء من جديد ، كان سببا وراء نزوعه الدائم الى تجدد حياته . وهو يفعل هذا من خلال ممارساته واحتفالات وتصوراته .

ثانيا : وهذا لا يعني أن فكرة الموت لم تزعج الانسان الشعبى ،

وأنه لم يتساءل عن سبب ابتلائه بالموت ، ولكنه عندما فعل ذلك ، كانت إجابته نابعة من طبيعته المتفائلة بصفة عامة ، وهى تلك الطبيعة التى تتجنب التفلسف الذى قد يفقده الاحساس بقيمة الحياة وجوهرها الحقيقى. ومن ثم فقد رأى أنه قد ابتلى بالموت بسبب سلوك غبى من الانسان ، أو بسبب خداع الحيوان له . أما الآلهة فهى بريئة من أن تتهم بابتلائها الانسان بالموت .

فاذا كاد تعبير الانسان الشعبى يقترب من الحس المأساوى كما هو الحال فى قصة الاسكندر الأكبر ، غلبته طبيعته المتفائلة وجعلته يذكر شخصية الخضر ويؤكد تجسيدها فكرة شباب الحياة الدائم .

ثالثا : فى ضوء هذه الفلسفة العامة التى نستخلصها من التراث الشعبى ومن سلوك الانسان الشعبى ، نستطيع أن نقرر أن ما ورد فى التراث الشعبى ، وهو فى الحقيقة قلة ، معبرا فى حزن عن مأساة الانسان الذى تنتهى حياته بعد كفاح طويل بالفناء ، ليس سوى تعبير عن إحساس مؤقت باليأس ، ولكن ما يلبث هذا الاحساس أن يغلبه الشعور العام بتلك القوة الدافعة المتدفقة القادرة على تجديد الحياة وبعثها من جديد .

- ٦ -

وعلى الرغم من أن الهَرَمْ سبيل الى الجدب ، والجدب سبيل الى الفناء ، فان تلك النظرة السلبية إلى الشيخوخة يعوضها ما اكتسبه الانسان الهَرِم من تجارب وخبرة وحكمة . ومعنى هذا أنه اذا كان

الانسان الهرم يرمز الى اضمحلال الحياة وتدهورها ، فانه فى الوقت نفسه يمثل قمة الحكمة والتجربة . ومن هنا استغلت شخصية الرجل العجوز استغلالا رائعا فى القصص الشعبى والأمثال الشعبية.

فقد ألفنا ظهور شخصية الرجل العجوز فجأة للبطل فى القصص الخرافى، وذلك عندما يصبح البطل فى حيرة من أمره، وتعز عليه النصيحة. ويحدث هذا عندما يعتزم البطل القيام بمغامرة من أجل الحصول على شيء محدد من العالم المجهول. عندئذ يخرج من بيته وحيدا، ويسير فى طريق يبدو له أول الأمر معلوما، ولكنه ما يلبث أن يصادف مفترقا من الطرق، فيقف فجأة ولا يدرى أى طريق يسلك. فى تلك اللحظة يظهر له شيخ عجوز يسأله من تلقاء نفسه عن هدفه، وعندما يجيبه بأنه يعتزم الوصول الى الأميرة المسحورة أو الليمونات الثلاث، أو إلى أى شيء من تلك الأشياء الغريبة التى تعد رموزا فى القصص الشعبى، أشفق عليه الرجل العجوز من مخاطر الطريق الوعر، الذى ينبغى عليه أن يسير فيه لكى يصل الى مأربه، وينصحه بدافع هذا الاشفاق، أن يعود مدرجه. ولكنه عندما يرى أن الشاب مُصِرٌ على الوصول الى هدفه، وأنه خاض فى سبيل ذلك الاهوال، كشف له الرجل العجوز عن الطريق الصحيح الذى يوصله مباشرة الى غرضه، وحذره من أنه سوف يقابل قوى شريرة فى شكل مارد أو وحش مفترس أو تنين يقف متربصا به ويود أن يبتلعه. ثم يقدم له الشيخ فى النهاية، بدافع الحرص الشديد على نجاح

مهمته، أداة سحرية. كأن تكون حصانا ، أو عصا ، أو أى شىء آخر . فاذا استخدم البطل هذه الاداة السحرية فى اللحظة المناسبة، جنب نفسه المخاطر، ووصل الى مأربه.

وقد أفاض العالم النفسى **يونج** ومن ورائه مدرستُه فى تفسير رموز القصص الخرافى، الذى يتشابه كثيرا فى جميع أنحاء العالم، على أساس أن هذه الرموز تكشف عن تكوين اللاشعور الجمعى الذى اهتمت هذه المدرسة بصفة خاصة بالكشف عنه ، وذلك فى مقابل اهتمام **فرويد** بالتحليل النفسى ، واهتمام **أدلر** بعلم النفس الفردى.

وقد نظر **يونج** الى النفس الانسانية بوصفها وحدة متكاملة من الشعور واللاشعور . وهذا اللاشعور لا يحتوى على صنوف من الكبت النفسى فحسب ؛ بل إنه يحتوى على ما هو أهم من ذلك بكثير ، وهو القوة الدافعة الى تكييف الانسان لحياته بصفة عامة . وهذه القوة الدافعة هى التى تثير القدرة على التخيل ، وهى التى تنظمها على نحو ما يظهر فى أشكال التعبير الشعبى والأدبى بصفة عامة . فاللاشعور عند **يونج** يتكون من عنصرين : عنصر فردى وعنصر جمعى. أما العنصر الفردى فهو ما تحدث عنه **فرويد** واهتم به ، وهو ملك للانسان الفرد . وأما العنصر الجمعى فهو ملك للناس جميعا ، لأنه يحتوى على القوى الدافعة التى تعد عنصرا قائما فى تكويننا النفسى، وجزءا حيا وضروريا فى حصيلتنا النفسية ، وهى ما اصطلح **يونج** على تسميتها بالانماط الأصلية Archetypes وعندما

تتحرك تلك الدوافع أو الانماط الأصلية بداخلنا يكون لتأثيرها سلوك ذو طابع سحرى وروحى. فكم منا يشعر بشعور مخيف إزاء القوى المُهَدِدَة التى ترقد مكبلة بداخلنا، ولا ينطق فى هذه الحالة سوى بكلمة السحر التى تخلصه منها؟ إن كلمة السحر فى هذه الحالة ليست سوى تعبير عن الدور الفعال للنمط الأصلى الذى يتحرك بداخلنا . ويعد النمط الأصلى أحد أقطاب لا شعورنا ، أما القطب الآخر فهو القطب السلبى، وهو ما يمكن أن نسميه بالغرائز متعارضة للغاية ، إلا أنها مرتبطة بنظام معين ، ذلك ان القوى الخلاقة فى الانسان انما تنجم عن هذا التعارض البالغ بين القوى الايجابية والقوى السلبية(٢٢) .

وعلى ذلك يمكننا أن نلخص فكرة يونج فى الانماط الأصلية فى أنها الطبيعة الصافية غير الفاسدة فى الانسان . ولا يجوز لنا أن نخلط ، كما يقول، بين الانماط الأصلية والتصورات والخيالات النابعة عنها ، ذلك أن الانماط الأصلية ليست سوى دوافع ، وهذه الدوافع تتحرك فى نشاط داخل الانسان ، وتدفعه الى تحقيق الشىء الكامل وإلى الشعور بالانسجام التام مع الوجود كله . وينتج عن هذا التحرك أنماط من السلوك ، كأن ينطق الانسان بكلمات أو يقوم بأفعال لا يدرك مغزاها . وقد يستدعى هذا التحرك أشكالا من الخيالات تظهر فى الأحلام أو فى التعبير الأدبى أو فى حالة الأمراض النفسية .

ولا يهمنا بطبيعة الحال فى هذا المجال أن نفسر كل صور

القصص الشعبى بناء على نظرية يونج ، ولكن يهمنا أن نشير الى ما يخص موضوعنا ، وهو ظهور شخصية الرجل العجوز أو المرأة العجوز كثيرا فى الأدب الشعبى .

وقد سبق أن أشرنا الى أن الرجل العجوز المجهول كثيرا ما يظهر فى غير توقع لبطل الحكاية الخرافية ، وذلك عندما يتأزم موقف البطل فى رحلته المجهولة، فيشفق عليه ويمنحه النصيحة ويقدم له الاداة السحرية . وشبيه بهذا حكاية تحكى.

أن طفلا عهد اليه أن يرعى بقرة ، ولكن البقرة ولت منه هاربة . وظل الطفل يبحث عنها وهو خائف من العقاب الذى سيوقع عليه ، ولكن دون جدوى . فلما تعب من البحث نام فى ظل شجرة ، واستيقظ فجأة وهو يحس بأن سائلا كطعم اللبن يتسرب إلى فمه . فلما فتح عينيه أبصر رجلا عجوزا يصب اللبن فى فمه . فسعد به الطفل وتوسل اليه أن يزيده من جرعات اللبن ، ولكن الرجل العجوز قال له : كفاك اليوم يا بنى هذا المقدار ، لقد كنت على وشك الموت حينما قابلتك ، ثم طلب من الصبى أن يحكى له قصته . فحكى له الصبى قصته مع البقرة الضالة ، وكيف أنه يخشى العقاب ، عندئذ قال له الرجل العجوز : انك يا بنى لن تستطيع ان ترجع الى الوراء بعد اليوم ، ولا مفر لك من التقدم حيث الجبل الشاهق الذى يقع شرقا ، ثم منحه العجوز النصيحة والتميمة لكى يكونا عونا له فى رحلته التى سيخوضها وحيدا .

فالطفل هنا ، وهو خيال نجم عن قوة الانماط الأصلية ، يرمز الى

الشيء الذى يولد ثم ينمو ويترعرع . ومن ثم فقد تحتم على الطفل ألا يعود الى الوراء ، بل يتحرك الى أمام حيث الجبل الشاهق الذى يشبه ما تصبو اليه نفسه رفعة ، وحيث أن الطفل لم يستطع أن يحقق لنفسه - لأسباب داخلية وخارجية - المعرفة اللازمة التى يحتاج اليها ، فان هذا الاحتياج النفسى يتجسد فى شكل رجل عجوز حكيم يقدم له الغذاء الضرورى، كما يقدم له الوسائل السحرية التى تعينه على تحقيق هدفه .

وهكذا نرى كيف أن شخصية الرجل العجوز التى استقرت فى نفوس الناس بوصفها تجسيدا للخبرة والحكمة والطيبة ، أصبحت فى القصص الشعبى انعكاسا للتأثير الايجابى للقوى الداخلية التى تدفع الانسان إلى تحقيق الشيء الكبير . وحيث أن الانسان فى مراحل حياته يجتاز العقبة تلو العقبة . كما لو كان ذلك يتم بطريقة سحرية ، حتى يصل الى الشخصية المتكاملة ، فكذلك يصل البطل فى القصص الخرافى الى ما تصبو اليه نفسه عن طريق الاداة السحرية ، فكأن نوعا من السحر قد أوصله حقا الى مأربه .

وفى مقابل شخصية الرجل العجوز الحكيم الذى كثيرا ما نصادفها فى القصص الشعبى ، نجد شخصية المرأة العجوز . ولكن اذا كان الرجل العجوز قد أصبح رمزا للحكمة واتساع الخبرة، ومن ثم فهو يظهر للبطل عندما يحتاج نفسيا الى قوة البصيرة التى تهديه سواء الطريق ، فان المرأة العجوز على العكس ، هى رمز للخداع والمكر . وقد تصل الى قمة الشر لتصبح أمنا الغولة . وكلنا

يذكر أن زوجة الأب أو الحماة فى القصص الشعبى ، اذا أرادت بابنة زوجها أو زوجة ابنها شرا ، استعانت بعجوز شمطاء لكى تدبر لها مكيدة ضد البنت الطيبة البريئة . وهناك حكاية عربية تحت عنوان «كيد النساء يغلب كيد ابليس» تصور هذه النظرة الشائعة الى المرأة العجوز . فقد تراهن ابليس مع امرأة عجوز على أن يترك لها البلد إن هى استطاعت أن تقوم بعمل لا يقدر هو على فعله . فذهبت العجوز الى حانوت رجل يبيع القماش وأخذت تبكى لصاحبه وتتوسل اليه أن يمنحها قطعة من القماش ، لأن ابنها يعشق امرأة ، وألزمها أن تشترى له قطعة من القماش يهديها لعشيقته ، وهى فقيرة لا تقدر على شرائها . فأشفق عليها صاحب الحانوت وقدم اليها قطعة من القماش . فشكرته المرأة ورحلت بقطعة القماش الى بيت صاحب الحانوت ، وعندما اقتربت من البيت ، أبصرت الزوجة تطل من الشباك ، فاصطنعت أنها قد تعثرت ووقعت ولم تستطع القيام لعجزها وضعفها . فلما رأتها الزوجة على هذا النحو . خفت اليها وأعانتها على القيام وأدخلتها بيتها وطلبت منها أن تستريح . ثم تركتها لكى تصنع لها قدحا من الشاى . فى أثناء ذلك أخفت المرأة العجوز قطعة القماش تحت وسادة الاريكة التى اعتاد الزوج أن يستريح عليها بعد تناول الغداء . ثم شربت بعد ذلك الشاى وشكرت للزوجة فضلها وعطفها ورحلت . فلما رجع الزوج الى بيته ، تناول الغداء وذهب ليستريح كالعادة على الاريكة . وبينما كان يقلب الوسادة ، وقعت

يده على قطعة القماش التى كان قد أهداها للمرأة العجوز ليقدمها ابنها الى عشيقته . ولم يساوره شك فى تلك اللحظة فى أن زوجته هى بعينها عشيقة هذا الابن، ومن ثم فقد اتهمها بالخيانة ، وسرحها الى بيت أبيها . ولما تأكدت العجوز أن خدعتها قد تمت بنجاح ، رحلت الى ابليس لتحكى له فى زهو عن فعلتها التى يعجز هو عن اتمامها ، ولكنه سخر منها وقال لها إنه يفعل مثل هذا الفعل مئات المرات كل يوم ، وأن عليها أن تفتق ذهنها عن عمل يعجز هو حقا عن فعله . فعادت المرأة الى حانوت الرجل واعترفت للزوج بفعلتها القبيحة ، واعلنت له براءة زوجته . فرحل الزوج على الفور الى زوجته واعتذر لها وأعادها إليه .

ولما علم ابليس بذلك قال للعجوز : هذا حقا ما لا أقدر على فعله، ثم ترك لها البلد .

فإذا ظهرت فى القصص الشعبى شخصية أمنا الغولة بشعرها المنفوش ، وأسنانها البارزة ، وملامحها الهرمة الكريهة ، فإنها تكون مساوية تماما لسائر الشخوص الشريرة التى تظهر لبطل الحكاية الخرافية مثل المارد والتنين ، وتكون مهمتها عندئذ اختطاف البطل والحيلولة بينه وبين العودة الى بيته . فاذا لم يتمكن البطل من أن ينفلت من قبضتها التهمته . وليست هذه الصورة ، وفقا لـ **يونج** كذلك، سوى تجسيد للقوى المعوقة داخل الانسان ، وهى تلك القوى التى صدر له الأمر مفزعا حتى لا يقدم عليه ويحقق تقدما ما فى

حياته . فاذا لم يكن الانسان واعيا بتلك المعوقات ، ابتلعه اللاشعور، تماما كما تبتلع أمنا الغولة البطل .

وقد نتسائل بعد ذلك : لماذا خص الأدب الشعبى المرأة العجوز بتلك الصورة الكريهة ، فى حين جعل الرجل العجوز تجسيداً للحكمة وطيبة القلب . قد يرجع هذا الى ما عرف عن النساء العجائز من ممارستهن السحر ، والسحر الأسود بصفة خاصة . (انظر فصل ساحرة عين دور فى كتاب الفولكلور فى العهد القديم - الجزء الثانى - الترجمة) وربما يرجع هذا الى ما عرف عن النساء من أن لهن باع طويل فى الحيل والمكر ، وربما يرجع كذلك الى ما ترسب فى نفوس البشرية من تأثير الأم ، وهو ما اصطلح على تسميته بتأثير النمط النموذجى للأم . فالأم هى مصدر الخصب ، وهى التى تمد الأبناء بالطعام والدفء ، وقد يكون تأثيرها ايجابيا الى أبعد من ذلك عندما تتيح للأبناء فرصة الانطلاق مع ارتباطهم بجذورهم، وهى فى هذه الحالة تعينهم على الوصول الى الحكمة والابداع. وقد يكون تأثيرها عكس ذلك تماما عندما تكون عائقا نفسيا عن الانطلاق الروحى، ونمو الشخصية وتكاملها . وهذا السلوك الأخير للأم هو ما جسدته الأساطير فى الآلهة حارسة العالم السفلى، وفى الساحرة اليونانية كيرك ، كما جسدته الحكايات الخرفية فى صورة أمنا الغولة .

وعندما أصبح الانسان الشعبى أكثر واقعية فى عصرنا الحاضر، لم يعد يتطلب من بطل الحكاية أن يخوض مغامرة مجهولة من أجل الوصول الى الأميرة المسحورة فيخلصها من قبضة المارد ، أو من

أجل الوصول الى التفاحة السحرية التى تتدلى من فرع شجرة تنمو فى غابات مظلمة بعيدة لا يمكن أن يصل اليها الانسان العادى. كما أنه لم يعد يفترض أن البطل لا يمكنه الوصول الى غرضه ، وإن خاض فى سبيل ذلك الأهوال ، إلا عن طريق الاداة السحرية التى يستخدمها فى الوقت المناسب . بل أصبح يتطلب من البطل أن يعبر عن مشكلاته الواقعية التى يعانى منها، سواء كانت تلك المشكلات تنتمى الى عالمه المرئى، أو الى عالمه غير المرئى . وطبيعى أن الانسان الشعبى يدرك تماما عجزه عن حل هذه المشكلات ، لأنها مشكلات نجمت إما عن عيب فى بناء مجتمعه مثل مشكلة الظلم ومشكلة الفوارق الاجتماعية ، أو أنها نجمت عن إرادة القوى الغيبية، وهى إرادة ليس للانسان أن يتدخل فيها. ومع ذلك، فإن الانسان الشعبى ، اذ يعبر عن هذه المشكلات الواقعية التى أصبح يحسها ويعانى منها كل المعاناة، لا يكتفى بتصويرها فى قصصه، بل أنه يجتهد فى تفسيرها أو ايجاد حل لها. ومن ثم فقد خلق فى قصصه الذى يحكيه اليوم، شخصية تشبه الى حد كبير شخصية الرجل الكهل الحكيم التى تظهر فى القصص الخرافى ، وإن اختلفت عنها تماما فى وظيفتها. ذلك أن هذه الشخصية لم تعد تمنح البطل الاداة السحرية، بل أصبح يمنحه الحكمة ويبصره بواقع الأمور التى يعجز عن ادراك كُنْهِهَا .

فقد كان هناك ملك له إبنة واحدة يحبها ويعزها، وذات يوم استدعى المنجمين لكى يقرأوا له طالع ابنته ويخبروه بأى رجل

سوف تتزوج، فلما نظر المنجمون فى حساباتهم الفلكية، سكتوا واطرقوا رؤوسهم. فادرك الملك أن فى الأمر شيئا، فصرخ فى وجوههم ليخبروه بما رأوا. فقالوا له إن طالع ابنته يخبر بأنها لن تتزوج إلا من عبده مرجان. وعلى الرغم من أن الملك كان يحب هذا العبد، فان أول خاطر خطر له فى تلك اللحظة هو أن يتخلص منه، ومن ثم فقد كلفه بحمل رسالة إلى ملك الشمس وأن يأتيه بردها. ولم يكن ملك الشمس هذا فى الحقيقة سوى شخصية وهمية، وقد وصف له الطريق المؤدى له وكان طريقا محفوفا بالمخاطر. ولهذا فلم يساور الملك شك فى أن العبد مرجان سيهلك فى هذا الطريق. وحمل العبد مرجان الرسالة وسار فى طريقه ممتطيا صهوة جواده. وفى منتصف الطريق برز له شيخ عجوز جالسا فى الخلاء، فلما اقترب منه مرجان سأله الشيخ عن مقصده، فأخبره مرجان بأن الملك كلفه بحمل رسالة إلى ملك الشمس لكى يأتيه بردها. عند ذاك أخبره الشيخ بأنه هو بعينه ملك الشمس وطلب منه الرسالة، فلما فضها الشيخ، كتب فى أسفلها عبارة «اللى فى علمه يتمه»، ثم أعاد الرسالة إلى العبد الذى شكره وسار فى طريقه قافلا إلى سيده الملك. فلما جن عليه الليل استراح عند جذع شجرة بعد أن ربط حصانه وراح فى نوم عميق. ولكنه استيقظ على صوت صهيل حصانه وهو يركل الأرض برجله بشدة. فلما نظر العبد مرجان إلى المكان الذى يضرب فيه الحصان برجله بشدة، أبصر فجوة وبداخلها كنز.

فأخذ يستخرج من الكنز حتى تجمع لديه مال وفير، وفكر إثر ذلك أنه لا داعى للعودة لسيده وأن يشرع فى بناء قصر ليعيش فيه حياة رفاهية ورخاء، وابتنى العبد مرجان قصرا شامخا تحيط به البساتين وتتدفق فيه النافورات. وذات يوم كان يستحم فى النافورة، فلما خرج منها ونظر إلى نفسه فى المرآة، رأى أن لونه قد تحول من السواد إلى البياض فيما عدا بقعة سوداء ظلت على جبينه.

وذات يوم خرج الملك مع وزيره ليتريضا. وقادهم الطريق إلى القصر الشامخ، قصر العبد مرجان، الذى يقف فى بهاء وروعة وسط الرياض والبساتين، وتعجب الملك من أن يكون فى مملكته هذا القصر الرائع، ولهذا فقد طرق بابه ليتعرف على صاحب هذا القصر، ورحب بهما العبد مرجان وهو يعرفهما تماما، وبالغ فى ترحيبهما، وبعد أن مكث الملك والوزير عنده أياما فى حفاوة بالغة عرض عليه الملك أن يزوجه ابنته. ورحب مرجان بذلك، وما هى إلا أيام حتى كانت ابنة الملك تحمل إلى العبد مرجان فى صحبة أبيها وأمها والخدم والحشم.

ومكث الجميع فى ضيافة العبد مرجان طيلة شهر دون أن يتوقف الملك على حقيقة هذا الرجل الثرى المضياف الذى بالغ فى تقدير ابنته. وذات يوم فاجأه الملك بالسؤال عمن هو، وإلى أى أصل ينتسب. وكان رد مرجان على ذلك بأنه بعينه العبد مرجان الذى كلفه ذات يوم بحمل رسالة إلى ملك الشمس، كما

أخبره بأنه مازال يحتفظ بالرسالة التى تتضمن رد ملك الشمس عليها. فلما فض الملك الرسالة وجد مكتوبا فى أسفلها تلك العبارة: «اللى فى علمه يتمه».

فشخصية الرجل العجوز المجهول فى هذه الحكاية، لم تظهر فيها إلا لكي تبصر الملك الذى يعد رمزا للسلطة والتسلط الدنيويين، بحقيقة ميتا فيزيقية ليس من شأن الانسان أن يخوض فيها، بل له أن يصارعها، وهى أن هناك أمورا مقدرة للانسان لا يمكنه أن يتجنبها مهما كانت سطوته وقوته البشرية. ونلاحظ أن الرجل العجوز فى هذا المثال لم يمنح البطل الاداة السحرية لكى يحارب بها التنين والمارد وينتصر عليهما، بل منحه الحكمة التى أصبح يحتاج إليها الانسان المعاصر لكى تعينه على مشقات الحياة.

وإذا كان القصاص الشعبى قد عبر فى هذه الحكاية عن مشكلة غيبية تشغل الانسان، فهو لم يعبر عنها بقصد تشكيك سامعيه فيها، بل إنه يسعى على العكس من ذلك إلى بث الطمأنينة فى نفسه من حيث أنه لا ينبغى عليه أن يفكر فى أمور المستقبل التى تتصف بالقدرة والرحمة فى الوقت نفسه. ذلك أن ابنة الملك لم يقدر لها أن تتزوج بالعبد إلا بعد أن تغيرت صورته كلية، حتى لون جلده.

فإذا تناول القصاص الشعبى مشكلة اجتماعية تحير ابناء الشعب، فانه يستعين كذلك بشخصية الرجل العجوز الحكيم لعله يجيب عن تساؤلاته المحيرة. وفى هذا الحالة قد لا يجد هذا الحكيم جوابا شافيا عن هذه التساؤلات، ذلك أن المشكلة من وجهة نظر

الشعب، قد أصبحت من التعقيد بحيث يحتار فيها الحكماء أنفسهم.

فقد اجتمعت الكلاب البلدية ذات يوم وتساءلت: لماذا تعيش الكلاب الرومية (وهو اصطلاح شعبى للكلاب التى يقتنيها أصحاب البيوت ويعتنون بها ويدللونها) مرفهة، فلا تتناول سوى اللحم والخبز الشهى، فى حين أنها قد قدر لها أن تظل تعدو فى الشوارع ليل نهار على غير هدى، ولا تتناول من الطعام سوى ما تعثر عليه فى القاذورات. ولما لم تجد الكلاب البلدية جوابا شافيا عن هذا التساؤل، قررت أن ترسل خطابا فى مؤخرة كلب إلى الملك سليمان، ذلك الشيخ القديم الذى يفهم لغة الحيوان، لتسأله فيها عن هذا الأمر. ولكن الكلب لم يعد حتى اليوم برد الرسالة، ذلك أن النبى سليمان نفسه لم يجد بعد الرد المقنع عن هذه الرسالة المحيرة. ولكن الكلاب ما تزال تنتظر الجواب حتى اليوم. ولهذا فانها، عندما ترى كلبا مقبلا نحوها، تجتمع حوله وتشمه من مؤخرته، لعله قد أتى برد الرسالة.

واذا كان الشيوخ يمتلكون الحكمة والعلم إلى هذا الحد، فإن أصحاب السلطة يخشون نقدهم الذى يمكن أن يهيج الرأى العام ضدهم ولهذا فقد أصدر ملك من الملوك مرسوما يقضى بأن يقتل كل شاب أباه الكهل حتى تخلو له البلاد من هؤلاء الحكماء الذين ينتقدون سلوكه على الدوام. وأذعن كل شاب لأمر الملك فقتل أباه فيما عدا شابا واحدا أبى أن يفعل هذا مع أبيه، واكتفى بتخبئته فى البيت. ولما اطمأن الملك إلى أن شيوخ بلدته

قد قُتلوا عن آخرهـم، كان كل يوم يجمع شباب البلد عند الجبل ويرهقهم بشق الأرض الصلبة دون أن يهدف من وراء ذلك تمهيدا للزرع.

وذات يوم سـأل الأب الشيخ الذى ظل على قيـد الحـياة، سـأل ابنه عما يفعله مع سائر الشباب، فأجابه الابن بأن الملك يجمعهم كل يوم عند جبل ويطلب منهم أن يشقـوا الارض الصـخـرية دون أن يدركوا هدفـا لهذا العمل المـضنى. فلمـا سـمـع الاب ذلك قال لابنه: اذا جـاءك الملك ليـمـر عليكم فـاصطنع أنك ترفـع يدك إلى أعلى فمك وأنك تضـع شيئـا فيه ، فإذا سـألك عما تفعل قل له، ان ما نزرعه نأكله. فلمـا فعل الابن ذلك وسـمـع الملك منه تلك العبارة الحكيمة، قـال له على الفور: ان هذا القـول ليس قولك، بل هـو قول رجل شيخ. اذهب واحـضـر أباك الذى لم تنفذ فـيه أمرى. فذهب الابن واحضـر أباه الذى مـثل أمـام الملك. فسـأله الملك: أين كنت وقت أن أصـدرت المـرسـوم؟ فـرد الاب قـائلا لقـد كنت مـسـافـرا وشـغلت عن عودتى بأمـر عسـيـر، فلمـا عدت كـان المرسـوم قد نفذ وانتهى الأمر. فسـأله الملك مرة أخرى: وما هـو الامر العسير الذى أخر عودتك؟ فأجاب الرجل: لقد كنت يا جـلالة الملك أحضـر حفل زواج ابنة البـومـة من الغراب. وقـد دب الخـلاف بين الطرفـين فى اللحظة الأخـيـرة. وكـان يحـتـم علينا ، نحن المـدعـويين، أن نفض النزاع. ذلك ان البومة اشترطت أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا. وقد اقنعنا الغراب بقبول ذلك، فقبل وانتهى الأمر. عند ذلك

قال له الملك: وهل من المعقول أيها الرجل المغفل أن هناك خمسين بلداً خرابا على وجه الأرض؟ فرد عليه الرجل الشيخ قائلا: نعم يا جلالة الملك، ان كل بلد يحكمه رجل أخرق، فهو خراب.

وأسقط فى يد الملك، واقر بخطئه وقال: حقا «اللى ما لوش شيخ، شيخه الشيطان» وقد أصبح هذا القول مثلا.

والشيخ فى القصص الشعبى لا ينطق بالقول الحكيم فحسب، بل هو قادر كذلك على فك الاسئلة الملغزة، وهو وحده القادر على فك رموزها.

فقد خرج الملك والوزير يتفقدان أحوال الرعية. فوصلا إلى شاطىء البحر. وأبصرا صيادا كهلا يجر سمكة كبيرة من البحر. وفى أثناء ذلك جرحته السمكة بزعانفها القوية فأدمت يديه، ولكنه لم يأبه بذلك واستمر يجرها. فوقف الملك والوزير عنده وسأله الملك: كيف حال البعيد؟ فأجاب الصياد: لقد أصبح البعيد قريبا. ثم سأله الملك: وكيف حال الجماعة؟ فأجاب الصياد: لقد تفرقت الجماعة ولم يعد من الممكن لَمُّ أشتاتها فسأله الملك: وكيف حال الاثنين؟ فأجاب الصياد: لقد أصبح الاثنان ثلاثة. عند ذاك قال له الملك: اياك أن تبيع رخيصا! فأجاب الرجل: إنك لن توصى حريصا. وبهذا انتهى حديث الملك مع الصياد الشيخ. وفى أثناء عودة الملك والوزير سأل الملك الوزير عما اذا كان قد فهم شيئا من حديثه مع الصياد، فأجاب الوزير بالنفى. عند ذاك طلب منه

الملك أن يفسر له ما دار بينه وبين الصياد وإلا قطع رأسه، ثم أعطاه مهلة أسبوع.

وأخذ الوزير يدير فى رأسه العبارات التى سمعها من كل من الملك والصياد عله يصل إلى مغزى هذا الكلام ولكن دون جدوى. وأخيرا استقر رأيه على أن يذهب ليقابل الصياد وينفحه بعض المال لكى يفسر له الكلام الذى دار بينه وبين الملك. ولكن الصياد أبى أن يفسر له شيئا إلا إذا تنازل له عن الوزارة ولم يجد الوزير مجالاً للخيار فوافق على ذلك. عند ذاك اصطحبه الصياد إلى الملك لكى يتنازل أمامه رسميا عن الوزارة فى مقابل أن يفسر له الحديث. فلما أبصرهما الملك بادر الصياد بالسؤال وقال له: هل بعت رخيصا؟ فأجاب الصياد: لقد أخبرتك يا جلالة الملك أنك لن توصى حريصا، لقد بعت الاجابة عن الاسئلة فى مقابل الوزارة. ثم شرع يشرح للوزير ما دار بينه وبين الملك، فقال: لقد سألنى الملك عن حال البعيد، وهو عنى بذلك بصرى الذى كنت أرى به بعيدا وأنا شاب، فأجبته بأن بصرى قد ضعف مع هرمى، وبذلك صرت لا أبصر إلا الشىء القريب، ثم سألنى عن الجماعة وهى أسنانى فأجبته بأنها قد تفرقت مع كبر سنى. ثم سألنى بعد ذلك عن الأثنين وهو يعنى بهما قدمى، فاجبته بأنهما اصبحتا ثلاثة، اذ لم أعد أسير إلا بمساعدة عكازى.

وبهذا تنحى الوزير عن الوزارة وتقلدها الصياد. وبينما كان الوزير الصياد عائدا ذات يوم إلى بيته، صادف رجلا يبيع خيارا،

فوقف ليشترى منه. ولما كان الخيار طازجا للغاية فقد آلمه شوكه الرفيع، ولهذا فقد رمى الخيار للبائع، ورحل ومكث فى بيته بعد ذلك أياما لم يذهب فيها إلى الوزارة ليباشر عمله. وقلق الملك عليه وذهب ليسأل عنه. فأخبره الصياد الوزير أنه وقف ليشترى خيارا ولكن شوك الخيار الرفيع آلمه وتسبب فى مرضه. وتعجب الملك لذلك وذكره باليوم الذى رآه فيه على شاطىء البحر يجر السمكة الكبيرة وقد جرحته زعانفها الصلبة فسال دمه. ولكنه لم يكن مكترثا بذلك واستمر يجر السمكة. وظل الصياد ينصت للملك ولما فرغ من كلامه، رد عليه قائلا: إن هذا صحيح ياجلالة الملك، ولكنه من الغباء التام أن يجد الانسان فرصة للنعيم والرفاهية ولا يغتنم هذه الفرصة.

وتهدف هذه الحكاية، كما يتضح تماما من مضمونها العام، إلى إبراز عيب خلقى، ولا نبعد اذا قلنا إنه عيب سياسى، وهو أن من يتولى منصبا قياديا من أبناء الشعب، سرعان ما تلهيه حياة الرفاهية عن التفكير فى أحوال الشعب الذى كان ينتمى إليه ذات يوم، وعانى مما يعانية. ولكن الملك لم يخطىء عندما أسند الوزارة إلى ذلك الشيخ، وإن كان صيادا بدلا من الوزير، لأن الأول حنكته الايام، وعمقت ادراكه بحقائق الامور. فى حين قصر عقل الثانى عن ادراك ابعاد مشكلات الحياة، وهو ما ترمز إليه الحكاية هنا بفشله فى حل الاسئلة الملغزة.

ومن الطبيعى أن تكون هناك بعض الأمثلة الشعبية التى تلخص فلسفة الشعب فى الشيخوخة والهرم. والمثل الذى سبق أن ذكرناه وهو: «اللى ما لوش شيخ، شيخه الشيطان» يصور تقدير الناس لمسنيهم ومدى احساسهم بقيمة وجودهم بينهم. ومن ثم فقد سمى رجال الدين بالشيوخ، بصرف النظر عن مقدار أعمارهم، لان الشيخ مجمع للمعرفة والحكمة والقدرة على تبصير الناس بجوهر الحياة.

وكل هذا يشير إلى مدى احترام الناس لتقادم الايام على الانسان، وهم لذلك يحثون على احترام الصغير للكبير، لأن اضافة يوم فى عمر الانسان معناه زيادة فى علمه وخبرته. وهم يقولون فى ذلك: «أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة».

ومع هذا لا تخلو الامثلة الشعبية من نظرة الشعب السلبية إلى الشيخوخة. فالشيخوخة هى نهاية المطاف فى حياة الانسان، ولن يعود الشيخ بعدها شابا بحال من الأحوال. وفى ذلك يقول المثل الشعبى فى صيغة سؤال استنكارى: «هو الرائب يبقى حليب»؟! فاللبن الحليب هو الاصل. وهو يتحول بعد عملية بيولوجية إلى لبن رائب. ولا سبيل إلى أن يصبح اللبن الرائب حليبا مرة أخرى. حقا أن البن الرائب له فوائده التى ربما فاقت فوائد اللبن الحليب، ولكن هذا لا ينفى الحقيقة وهو أن اللبن الحليب هو الاصل الطازج للبن الرائب. وربما ذكرنا هذا المثل بقول الشاعر القديم:

اترجو أن تكون وأنت شيخ

كما قد كنت أيام الشباب

لقد كذبتك نفسك ليس ثوب

دريس كالجديد من الثياب

وإذا كان الامر كذلك، فواجب على الشيخ أن يحتفظ بوقاره بما يتلاءم مع سنه وعقله. فاذا حاول الشيخ أن يتصابى، قال فيه المثل: «الشايب لما يدلع يبقى زى الباب المخلع ». أو يقول: عجوز ومتصابى! فاذا لم يكن الرجل الكبير متسما بالحكمة والعقل اللذين يزينانه بعد بلوغه سن الشيخوخة، قال فيه المثل: «شابت لحاهم والعقل لسه ما جاهم».

* * *

هذه جولة مع الانسان الشعبى وصراعه مع الزمن. وقد حرصنا فى الجزء الأول من البحث أن نبرز صور هذا الصراع من خلال اشكال تعبيره من ناحية، كما حاولنا أن نستخلص منها فلسفته فى فكرة الزمن بوجه عام من ناحية أخرى. وصراع الانسان مع الزمن يعنى رفضه للزمن الحسى، وهذا الرفض يتمثل فى أمرين: الامر الأول، رفض التاريخ، بمعنى أنه أحداث يسلم بعضها إلى بعض بحيث لا يمكن تجنبها أو تجنب نتائجها. فالانسان الشعبى فى هذه الحالة لا ينظر إلى هذا الحدث، مهما كانت نتائجه، على أنه نهاية حتمية لا مفر له من أن يخضع لها ويستسلم فى يأس، بل إن علاقته الروحية القوية بالقوى العليا سرعان ما تزيل مخاوفه، وتقوى أمله فى

تغير الحياة وتجددها، كما هو شأنها منذ الأزل، أما الأمر الثانى فهو رفض الاستسلام للحظة تبدو فيها الحياة، سواء كانت الحياة الطبيعية أو حياة الانسان – أنها قد أجدبت أو فنيت. ذلك أن الجدب والفناء يأتى بعدهما الخصب والبعث لا محالة، وهذا يعنى أن الخصب دائم والزمن دائم، وإن تخلل ذلك فترات من الضعف والجدب والموت المؤقت.

أما الجزء الثانى من البحث فقد انتقلت فيه من فكرة الزمن المجرد إلى فكرة الزمن المجسد فى العجز والهرم والشيخوخة، كما تتمثل فى القصص الشعبى والامثال الشعبية.

وبهذا يكون الانسان الشعبى قد عبر عن فكرة صراعه مع الزمن فى تحد يتسم بالشمولية والتنوع والتفاؤل الذى يَجبُّ التشاؤم. وربما كان أروع من هذا كله أنه لم يتقوقع داخل ذاته ليعبر عن مأساته، بل عبر عن نفسه بوصفها نفسا تخفق بين أنفاس الكون النابضة، وبوصفها ايقاعا من ايقاع الحياة الذى يتردد صداه فى جميع الاجواء، فى الفضاء وفى الانهار وفى الجبال وفى البحار، ومع حفيف الاشجار، وأنغام الطيور، وربما مع الأصوات الهامسة الصادرة من العالم غير المرئى.

الهوامش :

(١) سوف نلتزم بهذا الاصطلاح الذى نعنى به بشىء من التجاوز كلا من الانسان البدائى والانسان الشعبى الذى يعيش مرتبطا بالعادات والمعتقدات والتقاليد الجمعية المتوارثة .

(٢) Jessie L. Weston : From Ritual to Romance. p. 47 (New York 1957).

(٣) Op. Cit. p. 39-40.

(٤) Mircea Eliade: Cosmos and History, P. 57, 58 (New York, 1959).

(٥) From Ritual to Romance : p 58.

(٦) Frazer : The Golden Bough, Vol. V. pp. 17 etseq.

(٧) الطبرى : جامع البيان عن تأويل آى القرآن : جـ ١٥ ص ٢٧٩، ٢٨٠.

(٨) نفسه ص ٢٨١ .

(٩) نفسه ص ٢٨٢.

(١٠) انظر كتاب «التيجان فى ملوك حمير» عن وهب بن منبه رواية أبى محمد عبد الملك . ط . حيدر آباد . من ص ٨٢ الى ٨٤ .

(١١) انظر نفسه من ص ٨٦ الى ٩١ .

(١٢) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(١٣) نفسه ص ١٠٩ .

(١٤) ومن ثم تأتى التسمية باسمى «خضر» و «خضرة» (فى الريف المصرى).

(١٥) اخبار عبيد بن شرية الجرهمى (ط حيدر أباد) من ص ٣٥٦ - ٣٦٧ .

(١٦) قال عبيد بن شرية : «انه كان ينظر الى اعظمها رأسا وأجلها عظما» (نفسه ٣٥٧).

(١٧) الكسائى : قصص الأنبياء - ص ٢٣٩ .

(١٨) الثعلبى : قصص الأنبياء المسمى بالعرائس : ص ١٩٣ .

(١٩) انظر لكاتبة المقال فصل ملحمة جلجامش من كتاب أشكال التعبير في الأدب الشعبى – الطبعة الثانية – مكتبة نهضة مصر .

(٢٠) انظر فريزر : الفولكلور فى العهد القديم – الترجمة – الجزء الأول باب سقوط آدم .

(٢١) Malinowski (B). : Magic, Science and Religion pp. 104-110 (Boston 1948).

(٢٢) Hano E. Giehr : Volksmarchen und Tiefen Psychologie Munchen, 1980, S. 19



الفصل الخامس
نحو مفهوم أشمل للشعبية
شعبية شوقي وحافظ



سيظل السؤال عن معيار موضوعى يقاس وفقا له النتاج الأدبى، ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية، وقدرة بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر- سيظل هذا السؤال الشاغل للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم فى التحليل.

ألم يفكر **ابن سلام الجمحى**، أول ناقد منهجى فى تاريخ النقد العربى، فى أن يضع معيارا موضوعيا يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم فى طبقات؟ وإن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمتلقى، بقدر ما يحاول أن يعلل تفاوت هذه العلاقة فى الدرجة.

وقديما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره، فقالوا عن **المتنبى** العبارة المشهورة :«ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس». وهى عبارة - فضلا عن أنها لم تطلق على غير **المتنبى** من المبرزين من الشعراء عصره- تشير إلى معيار نقدى جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر.

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها فى الحديث عن الشاعر **شوقى** بصفة خاصة فنقول : «ثم جاء شوقى

فملأ الدنيا وشغل الناس».

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع. ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه، فإن الشعبية تعنى تجاوز البحث فى الفن ذاته، إلى ما وراء هذا الفن، أى إلى الامتداد الإبداعى الذى يربط، لا بين الفن ومتلقيه الفرد، سواء كان هذا المتلقى متذوقا عاديا أو متذوقاً عالما، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون فى هذه الحالة وحده قوية متماسكة، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تفاوتت فى الحكم عليها آراء الأفراد. معنى هذا أن الشعبية هى تحقيق للعملية الفنية فى أعلى مظاهرها، ذلك أن الإبداع فى هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملا عندما ينفصل النتاج الفنى عن مبدعه.

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة، أى يصبح جزءاً من عالمه. وقد لا يكون الأمر مثيرا للدهشة إذا سيطر نتاج أدبى على جماعة من الناس تعيش فى زمان محدد ومكان محدد. ولكن الأمر يكون حقا مثيرا للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه، وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية فى كثير أو قليل.

٢

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و «الشعبية». وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا، فإن الاختلاف بينهما كبير ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوى لكلا الاصطلاحين لندرك الفرق بينهما لأول وهلة، فالعالمية نسبة إلى العالم، والشعبية نسبة إلى الشعب. وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض فى أى زمان، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة. ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها، أما الشعبية فهى قيمة ترتبط كل الأرتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس. وعلى الرغم من أن العالمية تبدو فى هذه الحالة، أوسعَ نطاقا من الشعبية، فإن الأسباب التى تؤدى إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر تعقيدا من تلك التى تؤدى إلى العالمية. على أننا نود، قبل أن نخوض فى تفصيل هذا الموضوع، أن نتفق باديء الأمر حول مفهوم الشعبية.

وقد يغضب بعض الناس- ونحن نبحث فى شعبية شوقى- أن نأخذ فى شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبى الذى تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل، وهو الأدب الشعبى. على أننا نود أن نطمئن هؤلاء، فنقرر أنه لا يعنينا فى هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب، ولا يعنينا لغة هذا الأدب. وإن كنا نعتز

بهما كل الأعتزاز، بل يعنينا أن نشرح مفهوم الشعبية فى إطار الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكا لجماعة كبيرة من الناس، حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير فى الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصى، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد فى جماعة ورثت هذا التعبير وقد يظهر هذا التعبير فى شكل حكايات أو قصص بطولى أو رمزى، وقد يتشكل فى أغان تمس كل جوانب الحياة، أو فى أنماط من السلوك. وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضارى لشعب من الشعوب. وإذا كانت الحضارة نظاما متكاملا موصلا من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل، وإذا كان هذا النظام لابد أن يصاغ فى لغة أو فى مجموعة من النصوص التى تحدد معالم هذا النظام، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقا لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الفردى سواء.

أما **النقطة الأولى** فهى أن الكلام عندما يتشكل فى إطار من التعبير الأدبى الفنى فإنه يصبح نظاما فوق النظام اللغوى، أى أنه يندرج فى إطار نظام حضارى شامل. وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون، أى أنه ينتفى عنه الزيف ، وتلتصق به الحقيقة. وهذا هو الدافع الخفى الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده.

أما **النقطة الثانية** فهى أن مثل هذه النصوص، التى تعد تراكمات من الماضى والحاضر، ليس لها طابع العالمية، بل إنها مرتبطة كل الإرتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة وبتعبير آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنتفى عنها صفة العالمية. وتلتصق بها صفة الشعبية.وهذا هو الفرق الأساسى بين مفهوم العالمية والشعبية فاذا اكتسب نص صفة العالمية فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب. أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءا من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب.

٣

ومن هذه المقولة الأولية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها وإن لم نبرهن عليها بعد. وهى أن ما خلفه شوقى من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية. بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية، أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاما فوق النظام اللغوى.

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم واضعين فى الحسبان على الدوام الربط، من حيث مفهوم الشعبية، بين النص الذى يعد إرثاً حضاريا فيحفظ ويردد، والنصوص التى خلفها أمير الشعراء.

وإذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة، وإذا كان

الاتفاق يتم أولا حول مفاهيم عميقة ضمنية، فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لاتتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات المتداخلة اسلوبا. أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا أن «تؤسلب» نظام حياتها. وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب. بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة. المادى منها وغير المادى، والمرئى منها والغيبى.

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى، وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة، بمعنى أن شوقى لم يكن مهموما بمشاكله الذاتية الخاصة، فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة. وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها، بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام. إذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة. فإن شوقى الذى يعد بتكوينه النفسى وريث حضارة معينة. ثم بتكوينه الثقافى أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة. كان يدور فى فلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى بخاصة والعربى بعامة.

إذا كانت الحضارة تعنى التراكمات المعرفية التى تصل إلى حد

الامتلاء، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة. فإن العملية الحضارية لا تقف عند التركمات المعرفية التى تصل من الماضى، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع، لأن الحضارة لا تعنى الثبات، بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام. ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر، وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضارى القائم. ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعى دائما بأنه يرى فى النص ما يتفق وظروف الحياة، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به، إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة. وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص، الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة، عامل استمرار للحضارة، أى يعد جزءا من ديناميتها التى تتمثل فى الارتباط بالنظام والعمل على تغييره فى آن واحد.

وإذا نحن قرنا بين عملية ترديد النصوص فى الحياة الشعبية والدافع وراءها، والدافع الذى كان يدفع شوقى إلى الاستقاء من منبع التراث، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر، تذكر تراث الماضى الذى انحدر فى شكل نصوص مروية ومدونة، وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر، أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر الدائمة، لصالح الحاضر الذى يثير فى الإنسان الإحساس الدائم

بالقلق، وذلك من أجل مستقبل مأمول. وبتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل معه من خلال حديثه مع نفسه. وبهذا استطاع شوقى أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها. كما استطاع فى الوقت نفسه أن يجعل من نصوص الماضى حركة إنماء لأشكال لغوية، وصور فنية، ورموز، بل طقوس دينية.

٤

ولم يكن شوقى ينظر إلى الدور الحضارى للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتى عفو الخاطر لرصد الماضى، بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلاً للعملية الحضارية. وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحالة إلى ما يعنيه الأداء الفنى فى الحياة الشعبية، وهو ما يسمى اصطلاحاً Perfor-mance فالأداء الفنى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا نابضا مع الجماعة. وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى، فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام. ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة. وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفهما أداء، لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية.

ويتفق شوقى مع المؤدى الشعبى فى إطار هذا المعنى العام لمفهوم الأداء ووظيفته. فهو مثله، كان فى حالة أداء فنى مستمر لنصوص الماضى، وهو مثله، يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة. ثم

إن الجماعة تكون فى أشد الحاجة إلى تجاربهما مع تراثهما، وإلى أدائها الفنى، بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعى القلق. ولا تكون مهمة الأداء فى هذه الحالة مجرد التوصيل. بل الإثارة إلى حد المشاركة.

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى فى فنه إلى المعيار الحضارى الذى تأخذ به الجماعة المستقلة لفنه، أى عندما ينظر وعين منه على الماضى وعين على الحاضر، فإذا نجح المؤدى فى خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه. ووضعها فى قالب جديد يساير تيار النشاط الحضارى الذى تعيشه الجماعة فى عصره. فإنه ينجح فى تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى يلح عليه وتحس به الجماعة فى أعمق أعماقها . وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة. بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبى، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع، وبداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى ولقد كان أداء شوقى لعملية الإبداع بوصفها استمرار لرصد التراث وخلق جديد فى الوقت نفسه عملية مستمرة، فطورا يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعرى هائل، وهو يجهد نفسه فى أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره. وقد يتمثل له هذا الرصيد فى شكل قوالب لغوية جاهزة. أو فى إيقاع موسيقى محفوظ يتردد فى نفسه. ولكنه فى كل حال. لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة

لأسر التراث، بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرير من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة. وتارة يكون الأداء تمثيليا للروايات التى تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة. وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة فى نصوصها الأصلية. ومرة فى بعدها التاريخى ثم يتعمقها أخيرا وهى ممتزجة بحسه الحضارى المعاصر. فإذا فرغ من الأداء التمثيلى لنموذج فى شكل مسرحى أو قصصى أو شعرى، تحرك بداخله نموذج آخر قديم. وهكذا ... وبهذا كان شوقى مؤديا فنيا .أو كان فنان الحياة فى كل لحظة من فترة إبداعه الخصبة.

ولقد كان فى أدائه المستمر محققًا للعملية الحضارية التى تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضى إلى الحاضر. وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذى يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد. فيه عبير الماضى وقلق الحاضر وأمل المستقبل.

٥

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد. أو بالأحرى شعبية شوقى، فى إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضارى العام. فإننا يمكننا أن ننتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل: كيف حقق شوقى بفنه وفى فنه هذا المفهوم؟ وبتعبير آخر. كيف استطاع شوقى أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير فى الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض

يعيش فى نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه؟

قلنا إن أسلبة النظام، أى وضعه فى أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام، هى الضمان للحفاظ على النظام، أى على شعبية الجماعة فى إطار نظامها الحضارى. حيث أن الأساليب الفنية التى تكون ماثلة فى ضمير الجماعة على الدوام، هى التى تحفظ لها صحوتها إزاء النظام، ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط، فلا بد أن تكون اللغة الفنية التى تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة المتسلطة، لأنها لو تكن كذلك، لفقدت سر تعلق الناس بها. وبتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوبا مثاليا فى الحياة يُسْعَى إليه، فإن اللغة التى مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة فى هذا النظام ينبغى أن تكون مثالية، ابتداء من اللغة فى حد ذاتها، إلى الرموز والنماذج القديمة، ثم إلى المعيار والقيمة، ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد. بهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف، كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة.

وكان **شوقى** يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك فى نفسه، وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته، وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجهما. بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربى، لم يكن له أثر إلا فى إطار رصيد تراثه الحضارى، ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ

شوقى فى قصر الحاكم، فإنه مع نمو حسه الفنى، وما صحب هذا الحس من توتر، بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتى يتزايد. وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدى، استجاب لتمرده الداخلى، ليقينه من أن فنه ليس ملكا لمطالب الحياة اليومية العاجلة، بل ملكا للجماعة والتاريخ. وفى هذا يقول شوقى: «**والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرأ منها الشعراء، إلا أن هناك ملكا كبيرا ماخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون**» . ويقول مرة أخرى معبرا عما كان يفهمه من رسالة الفن: «**ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لاتحد ولا تنفذ**».

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية، وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام، على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ، ولسنا بصدد تحديد المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ، ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقى أنه شاعر الطبيعة الأول، ولا شاعر الكون الأول، بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول، ولكن، لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد

رواية الأحداث أو التمثيل بها فى مواقف عصرية مشابهة. لما تحققت لشوقى تلك الشعبية. ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى - كما سبق أن ذكرنا - لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ فى أشكال فنية يصطلح عليها. ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب، بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا فى إطار نظام كونى. وهذا هو السر فى صرامة النظام وقدسيته فى آن واحد.

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقى كان له مفهوم خاص فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً. أى أن التاريخ أصبح مستودعا للنظام الأمثل.

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر. بدأ الشاعر يعيش فى شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب.واللعبة فضلا عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يكتشف إلا من خلال الامتداد فى البعد الزمانى والمكانى). فهى أيضا لعبة كونية فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء فى الماضى والحاضر، بل هو إدراك حقيقة الأشياء. والحقيقة مجالها الكون. ولهذا فهى لا تكف عن الظهور فى هذا المكان أو ذاك. وفى هذا الزمان أوذاك(٣). ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر. كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه

كشفا لحقيقة الحاضر. أو يجد فيه كشفا لحقيقة كلية.

لننظر كيف اقترب الماضى من الحاضر فى موقف من المواقف عند شوقى، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكونى للإنسان القديم والحديث فى نقطة:

ربّ شقت العباد أزمان لاكتـ
ـب بها يتهدى ولا أنبياء

ذهبوا فى الهوى مذاهب شتى
جمعتها الحقيقة الزهراء

فإذا لقبوا قويا إلها
فله بالقوى إليك اهتداء

وإذا آثروا جميلا بتنز
يه فإن الجمال منك حباء

وإذا انشأوا غرا
فإليك الرموز والإيماء

وإذا قدروا الكواكب أربا
با فمنك السنا ومنك السناء

وإذا ألهوا النبات فمن آ
ثار نعماك حسنه والنماء

وإذا يمموا الجبال سجوداً

فالمراد الجلالة الشماء

وإذا تعبد الملوك فإن الـ

ملك فضل تحبو به من تشاء

وإذا تعبد البحار مع

الأسماك والعاصفات والأنواء

وسباع السماء والأرض والأر

حام والأمهات والآباء

لعلاك المذكرات عبيد

خضع والمؤنثات إماء

رب هذى عقولنا فى صباها

نالها الخوف واستباها الرجاء

فعشقناك قبل أن تأتى الرسـ

ـل وقامت بحبك الأعضاء

والمتمعن فى هذه الأبيات لايخفى عليه البناء الذى يغلب عليها، فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين، شطر ملك للماضى وشطر ملك للحاضر، إلى أن انصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة، وهى أن الإنسان مخلوق من عجينة مزاجها الخوف والرجاء. وأن هذا التكوين لابد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة

الكونية في كل زمان ومكان.

. وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضى والحاضر إلى حد الكشف عن النظام، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يشار إليه، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين. وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل فى الإطار المعرفى الذى يحتفظ للدال بتميزه من ناحية، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالى الذى يدرك أن تمثيل هذا الشئ يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه. يقول الشاعر فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث»:

بنت فرعون بالسلاسل تمشى
أزعج الدهر عريها والحفاء

فكأن لم ينهض بهودجها
الدهر ولا سار خلفها الأمراء

أعطيت جرة وقيل إليك
النهر قومى كما تقوم النساء

فمشت تظهر الإباء وتحمى الد
مع أن تسترقه الضراء

والأعادى شواخص وأبوها
بيد الخطب صخرة صماء

فـــأرادوا لينظروا دمع فـــزعـــو

ن، وفـــرعـــون دمـــعـــه العنقـــاء

فـــأروه الصـــديق فى ثوب فـــقـــر

يســـأل الجـــمـع والســـؤال بـلاء

فـــبكى رحـــمـــة ومـــا كـــان من

يبـكى ولـكـنمـــا أراد الـوفـــاء

وكما يختزن التاريخ مواقف مثالية، يختزن ضمير الجماعة إحساساً عميقا بنظام الحياة المثالى. وهذا الحس الجماعى بنظام الحياة لا يختفى قط فى حياة الجماعة، بل هو - على العكس - يطفر فى كل لحظة عندما تستدعيه الأحداث. وقد كان شوقى يختزن نظام الجماعة فى حسه بقدر ماكان يختزن التاريخ فى ذاكرته. وها هو ذا يتمثل بما يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة، وذلك فى موقف من مواقف مسرحيته «على بك الكبير». فهناك صوت مصرى مدحور يشكو طغيان الباطل، لمصرى آخر مثله. ويرد عليه الصوت الثانى مؤكداً أن الحق لابد أن يسود مهما تمادى الباطل، لأن الحق نظام كونى وإن غاب زمنا عن الحياة. يقول صوت ردا على كلام سابق:

مـــا قـــد دهـاك دهـانى

ومـــثـل شـــأنك شـــانى

أتيت طنطا لشغلى

وكان تحتى أتانى

خرجت منها مع الليل

مسبلاً طيلسانى

فمر فوق طريقى

من لا يرى ويرانى

أغا عليه سلاح

فى صورة الشيطان

فصاح بى قف! ترجَّل!

لقد سرقت أتانى

عندئذ يرد صوت آخر عليه متسائلاً:

وما جرى؟

فيكمل الأول حديثه بقوله:

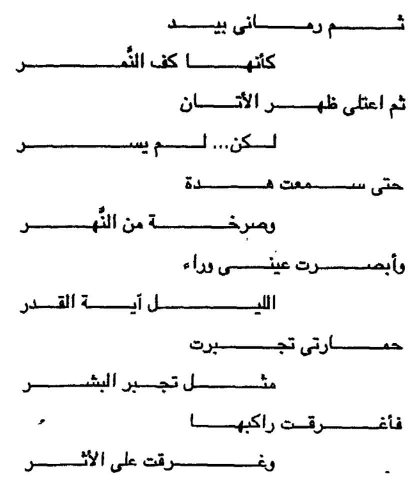
قلت له

بل الأتان لى أنا

فقال ذاك أمس

إلا إنها اليوم لنا

بل هى لى وحدى فدعها لى وامض من هنا



ثم رماني بيد

كأنها كف النَّمر

ثم اعتلى ظهر الأتان

لكن... لم يسر

حتى سمعت هدة

وصرخة من النَّهر

وأبصرت عيني وراء

الليل آية القدر

حمارتي تجبرت

مثل تجبر البشر

فأغرقت راكبها

وغرقت على الأثر

إن عملية التمثيل هى عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على العبقرية الفنية من تحديد للمسميات فى إطار النظام الأمثل، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور؛ ولكن العبقرية تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها، فما أن تلتقى الأشياء والكلمات فى جوهرهما الحقيقى حتى توشك أن تسمى الشئ باسمه، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى، وبهذا يظل الفنان العبقرى يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها، وبهذا يظل

شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة.

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المتشابهات هى شغل شوقى الأول. وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضرا فى نفسه، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة. ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها، ملمحة له دون أن تسميه. واللغة فى هذه الحالة هى التى تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض من النماذج دون غيرها، وحيثما تكون اللغة قادرة على هذه العملية، يكون هناك تمثيل وتجاوز وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها. وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل؛ وعندما يقدم الإنسان الحقائق، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم فى كتلة من التماثل.

٧

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر فى الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقى، وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير، تتم خفية وفى بطء بين الجماعة، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض، يعرف أن مسئوليته حضارية فى المقام الأول، أى أنه يكون مدركاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحوة

جماعية. ولم يكن شوقى داعيا سياسيا، وسيلته الإثارة من خلالا الخطب والمقالات، ولكنه كان فنانا شاعراً. والصحوة الفنية فى إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقى ظلاله على الواقع. المثال قيمة ومعيار لم يتكونا فى يوم وليلة، بل تبلورا مع التاريخ. ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش فى ضمير الجماعة، وإن ظل فى حاجة على الدوام إلى من يوقظه.

ولعل هذا هو السبب فى بعث شوقى لشخصية عنترة ومجنون ليلى فى عمله المسرحى. إن الشخصيتين قد ثبتتا فى التاريخ من خلال الأخبار والأشعار، ولكنهما لم ثبتتا فى عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية. وإذا كانت بطولة عنترة قد تكاملت فى إطار السيرة الشعبية التى لابد أنها كانت تروى فى عصر شوقى، فإن السيرة، مهما تكن قيمتها، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة. ومن هنا كانت رغبة شوقى فى بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالاً حضاريا عربيا، كأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ.

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكت عن عنترة، وبالمثل شعره، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد فى استرداد حقه من مجتمع ظالم، فإن بناء العمل المسرحى الذى يجعل مجموعة من الشخوص تلتف حول البطل لتقف

معه فى صراعه ضد القوة المناوئة له - هذا البناء الأساسى للعمل المسرحى عند شوقى من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية، وذلك من خلال الحوار المتشكابك، والمواقف المتصارعة، لتشمل البطولة الجماعية، وفى هذا يلتقى شوقى مع السيرة الشعبية، فى أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلة لهذا العمل، أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه.

لننظر كيف يدير شوقى الحوار على المستوى الجماهيرى فى مسرحية مجنون ليلى، عندما وقف منازل المناهض لقيس بين الجمعين، الجمع المناصر لقيس والجمع المتآمر ضده. وكيف يؤدى هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه فى آن:

منازل:

إن قيسا معشر الحى أخ

وابن عـــم، أفمنه تبرأون؟

أصوات:

لاورب البيت

منـــــازل

أصغوا لى إذن

ثم ظنوا كيف شـــئتم بى الظنون

إن قيسا شاعر البيد الذى

لايُجـــــــارَى أفأنتم منكـــرون؟

أصوات:

لاورب البيت

منازل:

اصغوا لى إذن

ثم ظنـــوا كيف شئتم بى الظنون

إن قيسا سيد من عامر

وابن ســـادات، أفيـــه تمترون؟

أصوات

لاورب البيت

منازل:

اصغوا لى إذن

ثم ظنوا كيف شـــئتم بى الظنون

إن قيسا قد بنى المجد لكم

ولنجـــــد، أبقيس تكفـــــرون؟

أصوات:

لا ورب البيت

منازل:

اصغوا لى إذن

ثم ظنـوا كيف شئتم بى الظنون

أنا فى ودى وإعجـابى به

لا يدانينى الرواة المعجبـــــون

شـــعر قيس عبقـرى خـالد

ليتـــــه لم يتخلله المجـــون

إننى أخشى عليـكم عـاره

رب عـــار ليس تمحوه السنون

ضجرت ليلى وضجت أمها

وأبوهـــا وتـــأذى الأقـــــربون

وغـدا كل فتى من عامر

حين يلقى الناس، محنيى الجبين

أصوات كثيرة:

هو ماقلت:

منازل:

إذن ما بـــالكـــــم

لم تثوروا، مالكم لاتغضبـون؟

هـو ذا قيس مع الوالى أتى

يطـأ الحى وأنتم تنظـــــــرون

وأبو ليـــلى امرؤ أدرى له

رقـــة القــلب وأخشى أن يلين

بعد حين يبعث القوم بكـم

ومن الحى بليلى يخـــــرجـون

أن ياقـــوم لكم أن تعلمـــوا

أن قيســـاً هتك الحدر المصون

قيس لم يترك لليلى حرمـة

ما الذى أنتـــم بقيس فاعلون؟

صوت:

ماجـــن لابد من تأديبـه

صوت أخر:

إن بالســـوط يُربَّى الماجنـون

وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر انفعالها بما قاله منازل إلى أن ينبرى صوت يغير من أتجاه الإثارة، ويجعلها مع قيس لاضده..

صوت:

مناز يابن العم ما هـذا الخبر

رفعت قيســـــا فجعلته القمر

والآن أغــريت بقتله الزُّمَـرْ

كفعــــل جــزار اليهود بالبقر

برأها من العيوب وعقرْ

وبهذا التمـثيل يعلو هذا الصـوت فـوق صـوت مـنازل، وتأخـذ الجمـاعة فى الإسـلاخ من حـول منازل لتنضم إلى بشـر المناصـر لقيس، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق المنبر..

خل الحق ما

أنتَ والله على الحـــق أمين

إنما أنت لقيس حاســــــد

منطوى الصدر على الحقـد المهين

يامنازُ يابن عمى إصــغ لى

أنــت دون أنــت دون أنــتَ دون!

إن الشاعر فى هذا المشهد لايود أن يعبر عن فكرة درامية، ولا يود أن يهـمس فى نفس القـارئ بشـعـر وجدانى، ولكنه يهـدف إلى المشاركة الحماسية لجمهور القراءَ إزاء بطل غير قادر على إشـهار السيف فى وجه كل ظالم كما يفعل عنترة، ولكنه مثال فى قدرته على تحمل الألم، الذى وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى، عندما قال على لسانه:

تفردت بالألم العبقـرى

وأبـــلغ ما فى الحيـاة الألم

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نقف من أعمال شوقى موقفاً نقديا، كما لا يعنينا أن نقلب مـا قيل ومـا يقال حول قيمة فنه المسرحى أو فنه الشـعرى؛ بل إن مـا يهمنا فى هـذا البحث أن نؤكـد قـدرة شوقى على استيعاب تراثه الحضارى، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال.

ولعل هذا يفسـر لنا اهتمام شوقي بتصوير الجزئيات، حيث تركز كل جزئية على مفـهوم لقيمـة مثالية. وقد يـأتى تصوير الجزئية عنده بوصـفها صدى للماضى ، وقد يكون التصوير إنعكاساً للحاضر ولكن الحـاضـر والمـاضى ينوبان مـعا فى تكوين المثـال بوصـفه رصـيداً حضاريا يمكن أن يستحضـر فى كل وقت.

فهذا ابن عوف المناصـر لقـيس يذهب لمقابلة المـهدى والد ليلى، ويشعر فى خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدى، وعندئذ يقول له المهدى:

أتـخــــلـع نـعليـك!لا يـابـن عـــــوف
نـشــــــدتـك بـاللـه لا تـفــــــعـل

أتـمـــشـــى إلى منزلى حـــافـــيـــا
فــــديـتـك، مـن أنـا، مـــــامـنـزلى

فيرد ابن عوف قائلا:

خلعتهما وانتعلت التراب

إلى خيمة السيد المفضل

ولكن هذا الرد لا يكفى لأن يثير فى حس القارئ الشعور بمثال النبل.

ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل «نصيب» ليقدم هذا المثال من عمق التاريخ ويقول:

دعه يامهدى يفعل

إنما يرمى لمعنى

كالحسين بن على

هو بالعشاق يُعنى

الحسين انتعل الترب

إلى والد لنبى

فرآه حافيا فى ساحـ

ـة الدار فجنا

قال لا أملك يابن

المصطفى بنتا ولا ابنا

أنت فى الدار أمير

فبما شئت فمرنا

إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى

بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة، أى عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية فى المقام الأول - هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن لوجوده قيمة فى عالم له مغزى. ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى. إن هذه النماذج ليست ملكا لأفراد، بل هى ملك للجماعة، وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه إذا ماتعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب، بل مكانته الاجتماعية كذلك.

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر، فى لحظة تصوير الماضى، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى نفسه. وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة ، وصخر الشاب المرفه الناعم الذى جاء يخطب عبله، ويدور فيه الحوار التالى:

عمرو:

أهلا بصـــــخـــر مـــرحـــبـــا

بالقـــــمـــــر العـــــالى السنا

ماهذه الحلة، ما

أظرفها، ما أحسنا

زهير:

أصنعة الشام؟

ولم لا تذكران اليمنا؟

صنعاء أعلى من

دمشق سلعة وثمنا

عمرو:

تلك أمور يا أخي

يعرفها أهل الغنى

زهير:

وما ذلك، ما المنديل يا

صخر، وما فيه؟

صخر:

ثياب مثل أثوابي

من الوشي وغاليه

لكل منكما ثوب

إليه جئت أهديه

زهير:

عـــمــــور تـأمـل بـالـهـــا حـلـة

لله مـــا أبـهى ومـــا أبـهـــجـــا.

الحق مــا قــال فــتى عـــامـــر

صـنـعـــاء أعلى بلد منسـجـــا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الإرتفاع برجولة عنترة المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يتمثل هذا النمط الناعم من الرجال، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما تزحزح المتلقى من المحدود إلى المطلق، عندما يتأمل القيمة فى حد ذاتها، بعيداً عن حدود الزمان والمكان.

وليس فى وسعنا أن نتقصى الشواهد التى تشير إلى قدرة شوقى على التحرك فى الإطار الحضارى الشاسع الذى كان يعيش فيه بوعى كامل، ووسائله فى بث هذا الوعى بين الجماعة. ولم يكن الهدف هو أن يجعل الجماعة تعى ما كان، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تعى أن ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار فى إطار الحياة المتغيرة.

وقد شاء شوقى أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضارى. ومما لا شك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها.

٨

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاكة فى فنونها بشكل أو بآخر. ومن هنا قد يظن أن شوقى شعبى لأنه ألف الشعر العامى الذى دخل مجال الغناء، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال، أو لأنه كان يشير فى شعره فى بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية، أو لأنه تناول فى آخر أيامه موضوعاً شعبيا نجح كل النجاح فى التعبير عن جوه الشعبى بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقى احتذى القص الشعبى فى تأليفه القصصى، سواء فى مبناه أو فى جوه وموتيفاته. فالقص عنده، كما هو الحال فى القص الشعبى، يعتمد على السرد المتتابع، وعلى اكتشاف المفاجآت، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الآس» «وأميرة الأندلس». والقص عنده كذلك، كما هو الحال فى القص الشعبى، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتفاؤها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين، ونعنى قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس»، تعتمدان على حقائق تاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على إننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى

على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى، ما كانت لتحقق لشوقى لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها.

ولهذا فإنه ينبغى النظر إلى إنجاز شوقى الفنى فى إطاره الكلى، فالعملية الفنية، سواء بالمفهوم الشعبى العميق الشامل، أو بهذا المفهوم المحدود، كانت عند شوقى عملية واحدة إنها القدرة على توظيف اللغة في مستويات مختلفة، وفى وظائف مختلفة متنوعة. وهذا هو المفهوم الحضارى الحقيقى، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وثقافته فى موجات مختلفة، تصل إلى أبعاد مختلفة، منها الدانى ومنهاالنائى.

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقى إلى الحديث عن شعبية حافظ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشعبية الذى اصطلحنا عليه.

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره. ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية. وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فبينما وجدنا أن شوقيا يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا، نجد أن حافظا يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضراً فحسب وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره، فكل شاعر، بل كل

فنان، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن المتلقى لشعره بعد عصره، لا يرى فيه لغة ومضمونا سوى ما كان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى، وأصبح يشغل ، فى سكون، رقعة من التاريخ.

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى، وهى قله، عن شعره فى أحداث عصره، فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن، وإن كان هذا ماض قريب، وذاك ماض بعيد.

ولنبدأ بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية. ولا يعنينا فى هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع.

ويبدأ حافظ هذه القصيدةً بديباجة من أربعة أبيات، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجليلة، شخصية عمر بن الخطاب. يقول:

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

فَمُرْ سرى المعانى أن يواتينى

فيها فإنى ضعيف الحال واهيها

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية

التي يستدعيها. ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر، باستدعاء عمر بن الخطاب، أي إيقاظه لكي يسمعه ما يقوله، أو بالأحرى لكي يستمع عمر بنفسه إلى مآثره عندما يحكيها التاريخ.

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع، أي الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لابد لها من شخص ثالث هو المتلقي الحقيقي. وفي هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدَث عنه. ويظل حضور هذا الثالوث يتحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها. فالشاعر يتحدث إلى البطل الذي يستمع إليه وهو قابع في مكانه في ركن بعيد من التاريخ. وفي بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقي الحقيقي فيشركه معه في تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة. ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف، أي بثبات الأحداث التي وقعت في زمان ما ومكان ما. فإذا أضفنا إلى هذا ما تنم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تتجزه أيه شخصية أخرى في التاريخ، وهو نفس الإدراك الذي رسخ في ذهن المتلقي من قبل عن هذه الشخصية، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التي نريد أن نصل إليها، وهي أن حافظا لم يكن يعيش حركة الماضي المستمرة في الحاضر والمستقبل، بنفس الحس الذي كان يعيشه شوقي.

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير، لأنه أيقظه كذلك على

نحو ما أيقظ عمر، وتحدث إليه بضمير المخاطب، بل إنه أيقظه صراحة لاضمنا عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم، وإن راق الطلاء، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً. فالناس بأخلاقهم ولؤمهم هم فى عهد شيكسبير كما هم فى عهد حافظ. حقا إن الشاعر يعنى أن الناس فى الحاضر هم امتداد لأناس الماضى، ولكن التعبير يؤكد الثبات فى النهاية .

وليس الحاضر فى شعر حافظ مختلفا عن الماضى فى شعره. فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما. فحريق ميت غمر ، الذى يتحدث عنه الشاعر، هو الحريق الذى حدث فى عهده، والمرأة التى يتحدث عنها هى المرأة فى عصره، وكذلك الجامعة، وغير ذلك من الموضوعات. ويتولد هذا الاحساس عند القارىء من خلال شعر حافظ نفسه، ففضلا عن أن المتلقى يعيش نظام الشعر الفصيح، شعر هذا العصر، على وتيرة واحدة فى ديوانه، فإن حافظا لا يجعل اللغة تتجاوز الماضى والحاضر الى الحقيقة والنظام والكون.

ولا يعنى هذا أن حافظا لم يكن صادقا فى التعبير عن هموم عصره ومشاغله، فهو على العكس من هذا و قد اشتهر بحسه القريب

من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساسا عميقا بالمفارقات الاجتماعية كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة فى عصره، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات فى كل مجال يجده متاحا فى شعره. فهو يختتم – على سبيل المثال – قصيدته فى حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا

ملأ العين والفؤاد انبهارا

سال فيه النضّار حتى حسبنا

أن ذاك الفناء يجرى نُضارا

بات فيه المنعمون بليل

أخجل الصبح حسنه فتوارى

يكتسون السرور طورا وطورا

فى يد الكأس يخلعون الوقارا

وسمعنا فى (ميت غمر) صياحا

ملأ البر ضجة والبحارا

جل من قسم الحظوظ فهذا

يتغنى وذاك يبكى الديارا

وهو يقول فى قصيدة يحث فيها على تعضيد مشروع الجامعة المصرية.

نبكي على بلد ســـار النضـــار به

للوافـــدين وأهلوه على ســـغب.

مـــتى نراه وقـــد باتت خـــزائنه

كنزا من العلم لا كنزا من الذهب

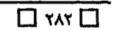
هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا

بالمـــال إنا اكـتـتـبنا فـيـه بالأدب

وربما كانت مثل هذه الأبيات وغيرها التى كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هى التى جعلت البعض يرى أن حافظا كان أكثر قربا بحسه الشعبى من الشعب من شوقى. ومن الطبيعى أن تتأكد هذه المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعى لكل من الشاعرين، فهذا كُتِبَ له أن يكون ربيب القصر، وذاك كُتِبَ له أن يعيش حياة الكفاف والكدح.

على أننا نود أن نوضح فى ختام هذا المقال ، أننا لسنا ازاء تقييم لموتقف عاطفية، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعبى، بل بالبحث عن الشعبية. وفرق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير، وبين أن أدرك المسئولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكا منا نحن اليوم بقيمة ابداع شوقى والدور الذى أداه شعره فى رحلة الشعر العربى الممتدة من الماضى الى الحاضر ، وكثيرا ما عبر عن احساسه بهذه القيمة وهذا الدور، بصفاء نفسى خالص ، فى أشعاره التى أهداها الى



صديقه **شوقي** . يقول في إحدى قصائده التي كتبها ليستقبله بها لدى عودته من المنفى، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفا من أن يدركه الموت ولا تصل الى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

إن قال شعرا أو تسنم منبرا
فتعوذا بالله من شيطانه

تخذ الخيال له براقا فاعتلى
فوق السُّها يستن في طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه

عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلقَ الأديم فهان في خُلقانه

وأتى الجديد وقد تأنق أهله
في الرقش حتى غر في ألوانه

فجديده بَعَثَ القديم من البلى
وأعاد سؤدده الى إبانه

ورمى جديدهم فخر بناؤه
برواء زخرفه وبرق دهانه

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلا صادقا لعصره، وبوصفه اسهاما حقيقيا فى حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة فى مصر بل فى العالم العربى .

ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر فى عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه فى حركة المد الحضارى.

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية فى شعر **شوقى وحافظ**، اذ قد يحتاج هذا التفصيل الى كتاب وليس مجرد بحث .

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولا: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر فى الأقاليم

ثانيا: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل فى كل مكان.

ثالثا : سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر فى القصة والشعر والرواية.

رابعا: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد والدراسة والتحليل

خامسا: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة والثلاثين.

سادسا : سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم فى إثراء الواقع الثقافى والأدبى.

سابعا : سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحى التثقيف العام.. وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامنا : سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"

تهتم بتقديم بانورامة كاشفة للواقع الأدبى والثقافى فى كل إقليم على حدة.

تاسعا : سلسلة الكتاب التذكارى "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة، ذات الطابع القومى

عاشرا : سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات للأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف

اللغات الأجنبية

حادي عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر نصوصا محققة لأول مرة .

ثاني عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية "شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبي، والفولكلور العربي عبر كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية" :

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح في متناول الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسرح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحي في كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندى "أسبوعية"

تهتم بتثقيف الطفل المصري والعربي عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية "فصلية"

تعني بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التي أسهمت في تربية الوجدان المصري والعربي

رقم الايداع ٩٦/٥٣٩٦

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

المقومات الجمالية للتعبير الشعبي

إذا كانت الدراسات الشعبية قد ارتبطت على مدى سنوات طويلة بالفولكلور المتمثل فى الغناء والبكائيات والحواديت والأساطير والسير الشعبية وللعادات والتقاليد وما الى ذلك من شعبيات تتسم بالفن الشعبى ، فإن مفهوم الشعبية يجب أن يتسع ليشمل كل نشاط القريحة الشعبية من تمثيل ورقص ورسوم وبعض الحرف القائمة على الفن كشغل الفخاريات والنقش على المعادن والفضيات وما الي ذلك. كل هذه الفنون يجب أن تخضع للدراسة

جنيه
الأمل للطباعة والنشر
مكتبة الدراسات الشعبية